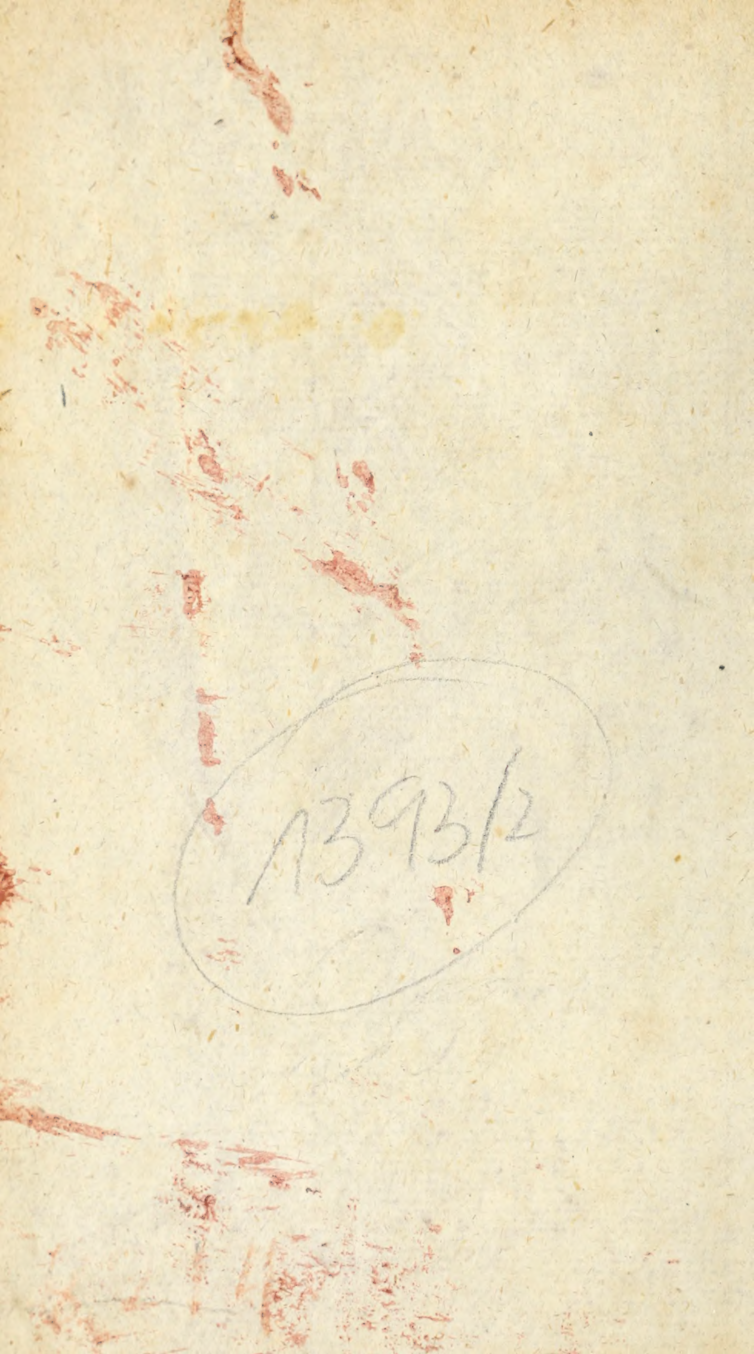










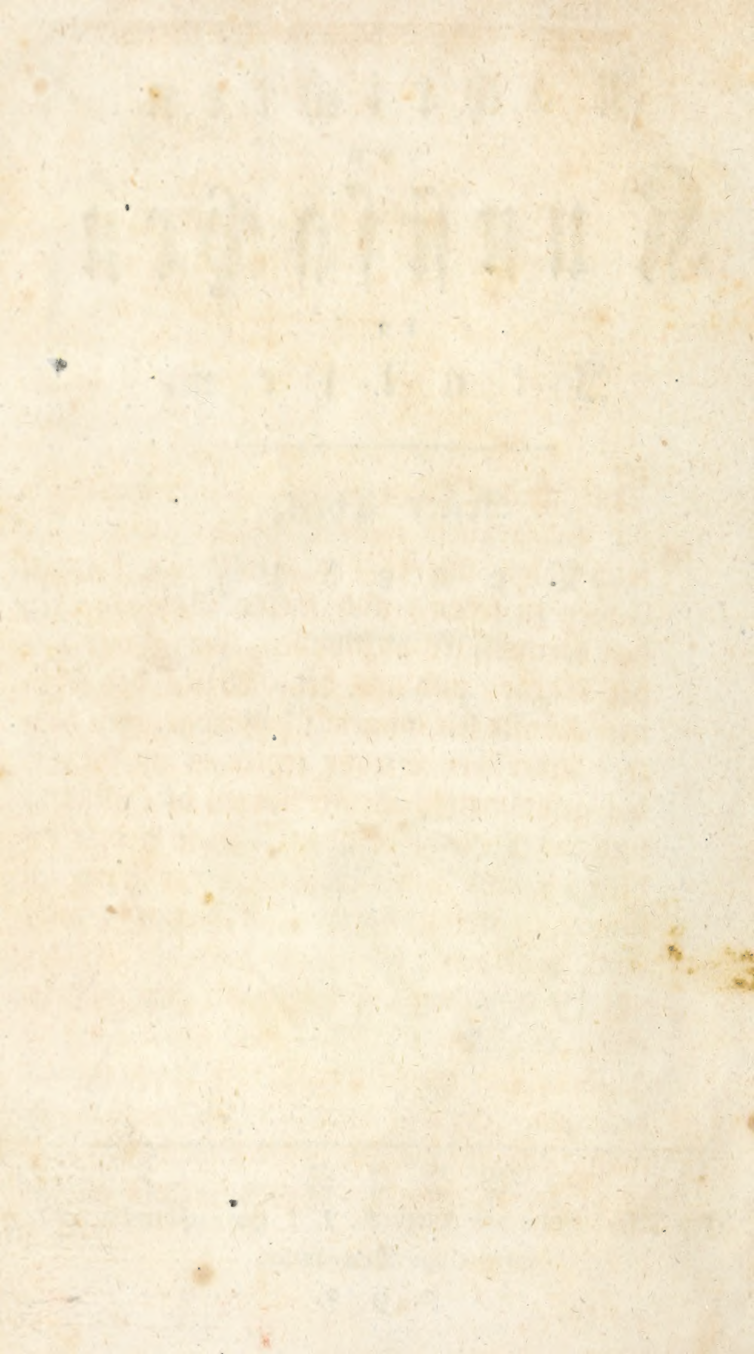
Nachrichten
von
Kunstsachen
in
Italien.

Erster Theil.
Venedig.

Von F. F. Hofstäter.



WIEN,
bey Joseph Edlen von Kurzbeck, k. k. Hofbuchdrucker
Groß- und Buchhändler.
1792.



Vorbericht.

Auf meiner Reise durch Italien wollte ich die Gelegenheit nicht unbenuzt lassen, die wichtigsten Werke der Kunst mit eigenen Augen zu sehen, und meine Bemerkungen den Grundsäzen anzupassen, die ich mir aus der Natur, und aus dem Wesen der schönen Künste seit langem schon abgezogen hatte. Uiber der Straße fehlte es an Musse, die gesammelten Bemerkungen in Ordnung und ins Reine zu bringen. Diese Arbeit behielt ich mir also für Neapel vor, wo ich länger zu bleiben hatte. Ich unterzog mich auch derselben, sobald ich daselbst konnte, und war willens, die fertigen Nachrichten nach Wien abzugeben, wo mein Freund Zaschka sich erboten hat, die Ausgabe zu besorgen. Es war also den Umständen gemäß, daß ich die Form der Briefe gewählt, und diese an meinen thätigen Freund gerich-

tet habe, dessen Einsichten in die schönen Künste ich sicher überlassen konnte, hie und da, wie er es für gut fände, das eine abzuändern, das andere wegzulassen. Allein die Sache gewann bald eine andere Wendung: ich kehrte früher zurük, als ich vermuthete, und war zugleich Briefsteller, und Uiberbringer. Nun würde ich die Mühe nicht gescheut haben, eine Form, die ich für andere Umstände gewählt hatte, wieder abzuändern, wenn meinen Lesern daran gelegen seyn könnte, Nachrichten von Kunstsachen in dieser oder in jener Gestalt zu haben. Selbst dieser Vorbericht dürfte unnüz seyn, wenn er nicht bestimmt wäre, manches entweder zu erklären, oder auch, weil es nun nicht mehr an seinem Plaze steht, zu entschuldigen. Briefen, die aus Neapel kommen, wenn sie gleich theoretische Grundsäze, oder Nachrichten von Venedig enthalten, kann es denn doch nicht übel gedeutet werden, daß sie auch manchmal etwas von dem Orte, wo sie geschrieben wurden, einfliessen lassen, was allerdings bei veränderter Form wegfallen müste.

Vielleicht ist mancher Leser, der begieriger nach Kunstnachrichten verlangt, nicht zufrieden, daß ich zwei Briefe ästthetischen Entwikelungen geweiht, und überdieß noch

eine

eine Uibersicht der Künste vorangeschikt habe. Das eine zog das andere nach sich. Ich wollte Rechenschaft geben, aus welchem Gesichtspunkte ich vorzüglich die Kunstwerke zu sehen pflege, um der Wiederholungen überhoben zu seyn, oder schon entwikelte Grundsäze, wenn sie nöthig wären, nur berühren zu dürfen. Es ist zwar die Uibersicht der Künste bereits in einem litterarischen Magazine erschienen, allein, da sie nicht in jedermanns Händen ist, faßte ich den Entschluß, sie mit Erläuterungen und Zusäzen vermehrt den gegenwärtigen Nachrichten anzufügen, wobei ich auch die Gelegenheit ergrif, manches, so noch viel zu wenig bestimmt war, deutlicher zu erklären, und einigen Zweifeln zu begegnen, die von einsichtvollen Recensenten aufgestellt worden sind. Ich sehe sie zwar noch nicht als gehoben an, und finde mich nicht eher in der Lage, sie heben zu können, als ich Musse habe, meine Theorie der Künste im Zusammenhange zu geben.

Da die meisten Malereien, welche hier vorkommen, der Schule von Venedig angehören, so habe ich, um die Bruchstüke in ein ganzes zu binden, die Geschichte dieser Malerschule angeschlossen. Dagegen dürfte es Manchem fremd scheinen, Nachrichten

so kurz sie auch sind, von Künstlern, die ohne in diese Schule zugehören, ihre Werke in Venedig aufgestellt haben, schon in dem gegenwärtigen Bande zu finden, wenn es nicht zu Vergleichungen bequemer wäre, einige, zumal Chronologische Bestimmungen, an der Hand zu haben.

Meine Absicht war, Liebhaber der Kunst auf den philosophischen Theil derselben aufmerksam zu machen, und in berufenen Gemälden das Wesentliche der Kunst von dem Zufälligen, das Ziel von dem Mittel zu sondern. Wenn ich gleich nicht glüklich genug war, so schmeichle ich mir denn doch, daß mein Streben Nachsicht verdiene, und einsichtvollere Kenner der Kunst bewegen werde, dieselbe Bahn mit größerem Vortheile zu treten.

Wien den 1. November 1791.

Anzeige.

Kurze Uibersicht der Künste.

Stufen der Künstler.

Grenzen des Mechanischen und des Sittlichen.

Des

I.

Von Beurtheilung der Malereien.

II.

Von dem Gesichtspunkte, aus welchem Malereien zu betrachten sind.

Uiber-

III.

IV.

Die

VI.

Spi-

Seite

Eine

VIII.

Hie-

)( )(Kirche



Kurze Uebersicht
der
Künste.

Wissenschaften stehen mit den Künsten in so enger Verbindung, daß der natürlichen Ordnung nach die leztern nichts sonst, als Sprößlinge der erstern sind. Zwar haben die meisten Künste zufälligen Erfahrungen ihren Ursprung zu danken; aber nur dann erst sind sie zur Vollkommenheit gediehen, wenn ihre Grundsäze durch tiefsinnige, oft wiederholte, unermüdet fortgesezte Betrachtungen entwickelt waren. Es ist der Wissenschaften eigene, wesentliche Pflicht, die allgemeinen Wahrheiten, oder spekulativen Kenntniße zu untersuchen, und aus denselben sonderbare Wahrheiten, oder praktische Kenntniße abzuleiten: da hingegen die

Kunst eine Fertigkeit ist, die abgeleiteten Kenntniße zweckmässig anzuwenden.

Selbst diese Verwandtschaft zwischen Künsten und Wissenschaften, deckt uns zwei Hauptklassen der Künste auf, gleichwie es zwei Hauptklassen der Wissenschaften giebt. Denn da alle Wesen, die wir kennen, entweder geistiger Natur, oder körperlicher sind, so untersuchen die Wissenschaften, welchen Namen sie auch haben, entweder die Eigenschaften körperlicher oder die Eigenschaften geistiger Wesen. Alle Wahrheiten also, die sie ferner aus den allgemeinen Eigenschaften zum Nutzen des Menschengeschlechtes ableiten, fanden ihre Quelle entweder in der **Körperlehre** oder in der **Geisterlehre**.

So entstehen zwei Hauptklassen der Künste, je nachdem sie Wahrheiten anwenden, aus der einen oder andern wissenschaftlichen Hauptklasse abgeleitet: man kann sie körperliche, und geistige, oder schicklicher vielleicht, mechanische und philosophische nennen: mechanische, wenn sie auf körperlichen und physischen Grundsätzen beruhn, und die anwendbaren Kenntniße aus der Körperlehre holen; philosophische, wenn sie über geistigen Wahrheiten gebaut sind, und Kenntniße anwenden, die aus der Geisterlehre geschöpft werden müssen.

Die-

Diese zwei Hauptklassen der Künste, sind, gleichwie in ihrer Quelle, also auch in ihrer wesentlichen Bestimmung unterschieden: haben jene die Absicht Körper zu erhalten, fortzupflanzen, zu benutzen, so sind diese bestimmt, den Geist des Menschen vollkommener zu bilden: hiemit schaffen die einen uns körperliche, die andern geistige, größtentheils sittliche Vortheile.

Die mechanischen Künste bestehn also in einer Fertigkeit, die praktischen Kenntnisse, aus der Körperlehre abgeleitet, gehörig anzuwenden. Ein grosser Theil derselben, ganz damit zufrieden, daß ihre Grundsätze von andern gesucht, gefunden, erwiesen sind, bekümmert sich nur um deren richtige Anwendung, und sondert sich also gänzlich von der Wissenschaft ab. Diese Künste niedriger Art haben den Namen der Handwerke erhalten, weil sie ohne Wissenschaft, das ist, ohne tiefes Nachsinnen, ohne Aufspürung der Grundsätze bestehen können. Denn die mechanischen Kenntnisse sind insgemein bestimmt und entwickelt, taugen für alle Fälle, unterliegen einem genauen Maaße, und vertragen eine richtige Berechnung. Der Handwerker also, sobald er sich mit den abgeleiteten Wahrheiten der Mechanik und Körperlehre, so weit sie seiner Kunst angehören, durch Uibung und Versuche bekannt gemacht hat, darf immer unbesorgt der Quelle seyn, woraus sie abgeleitet werden, und wendet seinen ganzen Fleiß auf eine richtige und genaue Anwendung derselben.

Allein es giebt auch mechanische Künste höherer Art, welche Wissenschaft und Ausübung, das ist, Grundsätze und Anwendung so enge verbinden, daß eins ohne das andere nicht wohl bestehen mag. Sie erregen Hochachtung und Bewunderung mehr oder weniger, je nachdem die Anwendung ihrer praktischen Sätze wegen des ausgebreiteten Umfangs, oder wegen der grossen Verwiklung, oder wegen der ungemeinen Behendigkeit in der Ausführung, oder wegen der Verwandtschaft mit andern Wissenschaften und Künsten mehr oder weniger Fähigkeit, Feinheit, Gelehrsamkeit voraussetzt. Hieher gehört vorzüglich die Kriegskunst, die nebst ihren vielen Schwierigkeiten noch mit der sittlichen Kunst, auch Menschenherzen zu lenken, verbunden seyn muß: aber auch die Heilkunst in ihrem ganzen Umfange, die höhere Maschinenkunst, und andere theils physische, theils chemische Künste, sollen sie in ihrer Art vollkommen seyn, setzen ausgebreitete Kenntnisse und Fähigkeiten des Geistes voraus, die vergeblich bei gemeinen Menschenseelen gesucht würden.

Auch der feine Geschmak, welcher Kunstprodukten Würze giebt und Annehmlichkeit, gehört ins Gebiet der mechanischen Kunst höherer Art. Er beruht auf Symetrie, Proportion, Harmonie, Ordnung der Theile, nährt sich mit den Formen des Ganzen, oder mit der Stellung, Verkürzung, Verlängerung der Theile, und überhaupt mit der Feinheit in der Ausführung, immer in der unmittelbaren Absicht, daß das Ohr oder

das

das Auge durch eine gewisse Folge, oder durch eine gleichzeitige Aufstellung der Gegenstände angenehm gereitzt werde, und in bestimmten, abgemessenen Ruhepunkten sich wieder erholen könne, oder daß ein gefälliger Gegenstand von andern weniger bedeutenden nicht verdrängt, vielmehr aus denselben hervorgezogen, und hiemit durch eine leichte und sichtbare Unterordnung der Theile die Einsicht in das Ganze befördert werde. Alle Rücksichten, welche dabei genommen werden, und alle Mittel, welche zum aufgesteckten Ziele führen, liegen in der Körperwelt, und werden aus der Körperlehre abgezogen. Der Geschmack also an und für sich über Gegenstände des Ohres und des Auges liegt so gewiß im mechanischen Gebiete, als der Geschmack über Gegenstände des Gaumens.

Wenn gleich geschmackvolle Kunstprodukte auf die Bildung des menschlichen Geistes einwirken, wenn Symetrien und feine Proporzionen, wenn das körperlich Große und Niedliche, das Starke und Sanfte, und noch mehr vielleicht die harmonischen Töne unsere Seele allmählig feiner und sanfter, oder größer und heroischer stimmen, und zu jener inneren Schönheit, die in feinern und edlern Verhältnissen besteht, gleichsam vorbereiten: so wirkt diese Art des Geschmackes denn doch nicht anders, ist nicht weniger körperlich, als der Geschmack, welcher seinen Sitz im Gaumen hat, und schwächer vielleicht, oder nicht so systematisch, aber eben dieselben Vorbereitungen in unserer Seele hervorbringen

kann. Dafür hat die Natur gesorgt, daß bei jedem Eindrucke, wodurch unser Nervengeweb so oder anders bewegt wird, in der Seele ähnliche Bewegungen entstehen, die wir wohl auch aus diesem Grunde mit körperlichen Namen belegen.

Wir nennen schön, was weder an Symetrie noch Ordnung Mangel hat, was sich durch gefällige oder edle Verhältnisse auszeichnet, und mehrere Vorwürfe so ineinander bindet, daß sie ein leicht zu fassendes Ganzes geben. Diese Benennung einerseits, und jene der schönen Künste andererseits, hat die Künste so sehr durch einander geflochten, daß es so leicht nicht ist, einer jeden Gattung derselben ihr eignes Gebiet anzuweisen. Wer das Handwerk oder die mechanische Kunst höherer Art von der schönen unterscheiden will, muß nothwendig die Schönheit selbst in Zweige theilen, die von einander so sehr, als die mechanischen und schönen Künste abstehen. Denn alle Produkte, die schön sind, schönen Künsten anrechnen wollen, wäre gleichviel, als die mechanischen und schönen Künste verwirren. Es giebt beinahe keine mechanische Kunst, welche auf ihrer oberen Stuffe nicht auch die Pflicht hätte, ihren Produkten Symetrie, Proportion, Ordnung zu geben. Jeder wackere Schreiner, Schlösser, Metallarbeiter, Holzschnitzer, Stubentüncher, und man kann sagen, beinah jeder Fabrikant, mehr oder weniger, würde Ansprüche machen, aus dem Fache der mechanischen ausgehoben, und in jenes der schönen Künste übertragen

gen zu werden. Auf diese Art könnten wir der Verwirrung nicht steuren, und wenn wir im Begriffe wären, einer jeden Kunst ihr eigenes Gebiet anzuweisen, würden wir uns nach langer Bemühung in derjenigen Zerrüttung finden, aus welcher wir uns so eben loswickeln wollten.

Diesen Zweck zu erreichen, werden wir also vor allem zwischen Schönheit und Schönheit unterscheiden, nicht alles, was schöne Produkte liefert, ins Fach der schönen Künste übertragen, und lieber auf eine schicklichere Benennung bedacht seyn, als die Sache dem Namen aufopfern wollen. Es ist nicht nöthig, den Unterschied ferne herzuholen. Wir kennen nur körperliche und geistige Wesen. Wie wir auch immer über deren Natur zanken wollen, hat dennoch jede Art derselben ihre eigene Schönheit. Die Benennung haben sie zwar gemeinschaftlich, aber ihre Eigenschaften stehen von einander so sehr, als die Sachen ab. Man lasse also Körpern ihre körperliche Schönheit, die auf Symetrie, Proportion, Farben hinausläuft, und gebe dem Geiste, was ihm eigen ist. So wird eine hohe Stufe körperlicher Schönheit den mechanischen Künstler empfehlen, indeß die schöne Kunst ihr vorzügliches Augenmerk auf die Vollkommenheit der denkenden und wollenden Kraft des Menschen richten wird.

Vergebens klagt die mechanische Kunst wider diesen Unterschied aus dem Grunde, daß sie schöne Produkte

liefert, und in dieser Rücksicht verdient, unter die schönen Künste aufgenommen zu werden. Wir haben nicht sowohl wider ihre Gründe, als wider die einmal angenommene Benennung einzuwenden. Da es aber nicht um den Namen, sondern um die Sache zu thun ist, da wir, um eine Uebersicht der Künste zu haben, darob seyn müssen, eine jede in ihre gehörige Gränzen zu beschränken, so bleibt uns nichts übrig, als das Zufällige von dem Wesentlichen zu unterscheiden, und die Natur der Sachen mehr, als den Namen in Acht zu nehmen. In dieser Rücksicht können wir nicht umhin, alles, was mechanisch ist, die Schönheit selbst nicht ausgenommen, mechanischen, alles was geistig ist, philosophischen Künsten einzuräumen: oder wir müssen darauf Verzicht thun, einer Ideenvermengung, die Namen veranlaßt haben, je entsagen zu wollen.

Es ist hier um keinen Ehrenrang zu thun: wer wird der Kriegskunst, oder der Heilkunst die Malerey vorziehen wollen, weil diese schön ist, jene mechanisch sind? Ein dringendes Bedürfniß, die Wichtigkeit der Vortheile, und die Seltenheit der Subjekte, denen wir die Erfüllung unserer Wünsche mit voller Sicherheit vertrauen können, entscheidet gar bald für die äusserlichen Vorzüge der einen und der anderen Kunst. Es gereicht also einer Kunst weder zur Ehre, noch zur Unehre, ob sie in die Zahl der schönen aufgenommen, oder davon ausgeschlossen werde, wenn sie sich durch ihre Nothwendigkeit, Nutzbarkeit, Schwierigkeit Ehre

zu

zu geben weiß. Was die Untersuchung nützlich macht, sind nicht äusserliche Vorzüge, sind die Grundsätze selbst, welche nicht eher bestimmt werden können, als jeder Kunst genaue Gränzen gezogen sind, oder gewiß so lange schwanken müssen, als noch die Gebiete, wohin sie gehören, und woher sie Festigkeit zu holen haben, im Streite liegen.

So hat man von jeher der Baukunst den Platz unter den schönen Künsten angewiesen. Aber wer auf das Wesen und auf die eigene Bestimmung derselben zurücksehen will, wird das Gegentheil finden. In so weit die Baukunst zur Absicht hat, ein Gebäude bequem und dauerhaft aufzuführen, schafft sie uns gewiß nur körperliche Vortheile, und leitet ihre anwendbaren Sätze ganz aus der Körperlehre ab. Hiemit mag sie immer wichtiges Umfanges seyn; aber das, was wir schöne Kunst nennen, ist sie noch eben nicht. Sie müßte es nur durch Proportion, Symetrie und Verzierungen werden, womit sie Gebäude nicht nur bequem und dauerhaft, sondern auch schön macht. Allein welche Schönheit finden wir nun an dem schönsten Gebäude? ist sie geistiger Art? empfiehlt sie Tugenden? läutert sie die Sitten? bessert sie die Herzen? und wenn sie dann selbst körperlich ist, wenn sie ihre Grundsätze aus der Körperlehre holt, wenn sie auf mechanischen Maaßen und Berechnungen beruht, was soll sie anders, als eine mechanische Kunst seyn? Ihre Produkte sind schön: aber sehen wir nicht auch niedliche

Kleiderschränke, herrliche Eisengitter, schöne Drehwerke, und artige Bijouterien? Können wir manchen Zimmereinrichtungen Geschmack und Schönheit absprechen? Kurz, finden wir nicht an unzähligen Produkten der Handwerker Symetrie, Proportion und Verzierungen? Entweder müssen wir die meisten, beinah alle Handwerke und mechanische Künste unter die schönen zählen, oder wir sehen uns gezwungen, den sogenannten schönen Künsten eine andere Art Schönheit anzuweisen. Daß eine Benennung nicht passend genug ist, erweist gerade der Fall, da sie ohne Beschränkung ihre Gränzen auf Dinge ausstreckt, die in ihr Gebiet nimmermehr gehören können.

Was die Körperlehre den mechanischen, das ist die Geisterlehre den philosophischen Künsten; eine Quelle, woraus sie ihre anzuwendenden Wahrheiten schöpfen. Der Geist des Menschen, wie wir uns denselben auch immer vorstellen, äussert sich in zwei vorzüglichen Wirkungen, zu denken, und zu wollen. Künste, welche bestimmt sind, den Geist zu bilden, nehmen Rücksicht, entweder nur auf die eine Kraft, oder nur auf die andere, oder wohl auch auf beide zugleich. Deren, die nur auf den Verstand allein zielen, wir könnten sie die Verständigen nennen, kennen wir nicht viele. Der Verstand findet seine Nahrung vielmehr in den Wissenschaften, wie das Begehrungsvermögen in den Künsten. Beinah die einzige Vernunftlehre, oder die Logik ist eine Kunst, die ganz dem Verstande eigen

ist.

ist. Man könnte hieher jene bildenden Künste zählen, welche sich damit beschäftigen, daß wir mit unserer Erde, mit den Himmelskörpern, mit der Naturgeschichte, und ähnlichen Gegenständen auf eine anschauende Art bekannt werden, wenn sie ihre mechanische Abkunft nicht allzudeutlich dadurch verriethen, daß sie durchaus alles, was sie leisten und sind, aus der Körperlehre schöpfen. Mit besserem Rechte dürfte man etwa diesen Platz historischen Vorstellungen anweisen, welche keine andere Absicht haben, als dem Verstande oder dem Gedächtniße die merkwürdigsten Begebenheiten in sichtbaren Zeichen vorzuhalten.

Ich glaube nicht, daß es, etwa außer der Tonkunst Künste giebt, die nur auf das Herz Rücksicht nehmen. Der Verstand muß dem Willen vorleuchten, und will dabei nicht vergessen seyn. Aber dieß ändert die Sache nicht, genug, daß das Herz vorzüglich, und der Verstand nur in Rücksicht auf dieses bedacht wird. Wenn wir den Willen nennen, so verstehen wir dasjenige Vermögen, aus welchem alle unsere moralische Handlungen unmittelbar entstehen. Diese sind unserer größten Aufmerksamkeit werth, weil jedes einzelen Glück, und das Glück der ganzen Menschengesellschaft davon abhängt. Nach ihnen also müssen alle Künste, welche auf das Herz vorzüglich wirken sollen, wie nach ihrem eigenen Ziele gerichtet seyn. Alles, was sie dem Verstande thun, wird nach dem Bedürfnisse abgemessen, welches das Herz hat, um in diejenige Bewegung ge-

setzt zu werden, die sich der Künstler zum Zwecke genommen hat. Wir nennen sie daher die sittlichen Künste, und sie bestehen in einer Fertigkeit die praktischen Wahrheiten, aus der Sittenlehre abgeleitet, gehörig anzuwenden.

Nun aber theilen sich die sittlichen Künste wiederum in zwei Klassen; denn einige haben die Ausübung sittlicher Wahrheiten, andere deren Darstellung zum unmittelbaren Gegenstande. Beiden ist einerlei Ziel ausgesteckt, den Menschen weise, tugendhaft, glücklich zu machen. So kommen sie in ihrer Absicht überein, und unterscheiden sich nur in ihren Mitteln: jene unterrichten, bestimmen, zergliedern, erweisen, bewegen, verordnen, indeß diese nur der nützlichen Wahrheit reizende Gestalt zeigen, und alles, was Gefühl hat, herbeilocken, sich satt zu sehen, und das Gesehene im Herzen keimen zu lassen. Zur ersten Klasse gehört die eigentliche Sittenkunst, die Staatskunst größtentheils, und viele von der Sittenkunst und Staatskunst abstammende Zweige, als die Kunst, Menschenherzen zu gewinnen, gewisse Neigungen zu verbreiten, seine Begierden einzuschränken, munteres Geistes sich über Kummer und Schwierigkeiten wegzusetzen, und mehr andere Künste, die weil sie keine körperlichen Vortheile schaffen, beim grossen Haufen in sehr geringem Ansehen stehen. Selbst die Beredsamkeit, was ist sie anders, als eine sittliche Kunst erster Klasse, deren unmittelbarer Gegenstand die Ausübung ist? dahin zielt ihre gan-

ze Kraft, und sie kennt kein wichtiger Geschäfte, als die Herzen ihrer Zuhörer auf das zu lenken, was sie von ihnen ausgeübt wissen will. Ruft sie auch manchmal reizende Darstellungen zu Hilfe, so bleibt sie doch immer den Schranken der Natur getreu, ja wenn es gleich manchmal das Ansehen gewinnt, als ob sie aus ihren angewiesenen Gränzen träte, so wird ihr gewagter Schritt nicht anders, als durch die Nachbarschaft des fremden Gebietes, wohin sie schweift, und durch die wesentlichen Vortheile gerechtfertiget, die sie zwar auf uneigenem Boden, jedoch ohne Nachtheil ihrer Nachbarinn geärndtet hat.

Ueberhaupt wird auch die genaueste Bestimmung der Gränzen, wodurch Künste von einander getrennet werden, die Kollision in einzelen Fällen nicht gänzlich aufheben, weil sichs der Redner manchmal erlaubt, die Rolle des Dichters, und dieser die Rolle des Redners zu übernehmen. Uiber didaktische Gedichte ist man seit langem einig, daß sie größtentheils außer dem Gebiete der eigentlichen Dichtkunst liegen. Sie borgen das Zufällige den Dichtern ab, und holen sich das Wesentliche aus anderen Künsten, aus der Geschichte, aus Wissenschaften. Es ist also kein Widerspruch, daß aus zwei verschiedenen, aber verwandten Künsten eine zusammengesetzte Art entstehen könne.

Zur zweiten, oder darstellenden Klasse gehören diejenigen sittlichen Künste, welche wir insgemein die

schö-

schönen zu nennen pflegen. Schönheit ist ihr Wesen nicht, ist dennoch von ihrem Wesen untrennbar, wie vom Ziele die Bahn. Sie bestehn in einer Fertigkeit, sittliche Wahrheiten also darzustellen, daß nützliche Eindrücke auf des Menschen Herz geschehen können. Sittliche Wahrheiten also dargestellt sind insgemein schön, aber ihre Schönheit ist geistiger Art, wenn gleich die Zeichen der Darstellung körperlich sind. Achills Großmuth, womit er den unglücklichen Priam empfängt, und Hektors Leiche ihm wieder giebt, ist sittlich schön, aber sie wird uns nur fühlbar, entweder durch den Schall der Wörter, der allerdings körperlich ist, oder durch die Gestalt und Reihe der Buchstaben, womit Homers Vortrag auch unserem Auge aufgestellt wird.

Daß das Wesen schöner Künste in der Darstellung sittlicher Wahrheiten aufzufinden sey, ist nicht willkührlich angenommen, fließt aus der ordentlichen Kunstableitung, und ist des strengen Erweises fähig. Man suche das Ziel schöner Künste auf, forsche dem wesentlichen Mittel nach, wodurch sie an ihr Ziel gelangen können, sehe, was sie geleistet haben, und noch leisten könnten, spähe ihren Geheimnissen nach, als sie am blühendsten waren, folge ihnen aufmerksam auf den Wegen ihrer Erfindung, ihres Entwurfes, ihrer Zeichenbestimmung, ihrer Ausführung, und es wird kaum mehr ein gegründeter Zweifel übrig bleiben, ob eine schöne Kunst was anders, als die Darstellung sittlicher Wahrheiten seyn könne.

Alles

Alles zusammengenommen ist weites Umfanges, faßt in sich die ganze Theorie schöner Künste: ohne diese wird es immer dunkel bleiben, was auch vorläufig von dem Wesen derselben gesagt werden mag. Aber es folgt auch hieraus nichts mehr, als daß es mit den Künsten, wie mit allen Dingen der Welt steht; man kann in ihr Wesen nicht hineinsehen, bis man sie ganz kennt. Ich gebe hier eine kurze Uebersicht der Künste, und hiezu mag es genug seyn, die Gränzen genau zu ziehen, wenn es gleich erst später völlig einleuchten soll, warum sie so eben gezogen werden müssen.

Wenn ich sage, daß die schöne Kunst ihre Grundsätze aus der Sittenlehre hole, so verstehe ich den wesentlichen Theil der Kunst, den ich besser unten von dem mechanischen mit aller Genauigkeit und Sorgfalt unterscheiden werde. Aber auch von diesem wesentlichen Theile verlange ich nicht, daß er irgend einen bestimmten Sittenspruch lehren müsse. Man kann sich deren viele aus der Iliade abziehen, aber einen, als den herrschenden, aufstellen, würde manchen Schwierigkeiten unterliegen: dieß ists auch nicht, was Kunstprodukte sittlich macht, wiewohl es eben so schwer nicht seyn würde, ehrwürdigen Kunstwerken einen Sittenspruch aufzuhäften, der wenn nicht alles, doch das Vorzüglichste sagte, so darinn zu sehen wäre. Dichter fügen ihn oft ihren Erzählungen an, wie Virgil in Polydors Geschichte, in Didos unglücklichem Entschluße, und vielen andern Gelegenheiten.

Allein

Allein das ists nicht, was ich verlange. Dichter und Maler stellen Charaktere auf, wecken Empfindungen, schildern Begebenheiten, die auf unsern Charakter, und auf unsere Empfindung nützlich einwirken sollen. Eine Kunst, die das leistet, ist eine sittliche Kunst: eine Kunst, die das nicht leistet, bringt entweder körperliche Vortheile, und ist eine mechanische, oder gar keine, und ist eine müßige Kunst. Wer nun aber die vielfachen Charaktere, womit sich die Herzen der Menschen, wie ihre Angesichter auszeichnen, richtig unterscheiden, das eigenthümliche eines jeden bestimmen, die anklebenden Schwachheiten mit den guten Eigenschaften aufwägen, in einzelen Fällen des Herzens genaue Umrisse ziehen, der Geschichte, dem Rufe, und dem Zwecke seines Kunstwerks genau anpassen will: wer die heimlichen Zugänge des Herzens aufspühren, die verborgenen Triebe desselben entwickeln, die Empfindungen in ihrer Entstehung, in ihrem Wachsthum, in ihren Uebergängen, in ihrer Erschlaffung wahrnehmen will; wer menschliche Handlungen nach ihrem innern Gehalte schätzen, auf ihren Charakter, und auf die Natur der Empfindungen zurückleiten, den Schein von der Wirklichkeit sondern, das Schwache bergen, das Starke erhöhen, und seinen Mitmenschen in einer Gestalt zeigen will, die man nicht ansehen kann, ohne in sich den Keim der Tugend geregt, den Keim des Lasters erstickt zu fühlen — soll er sich etwa nicht aus der Sittenlehre Raths erholen, oder wird er

hier-

hierüber von dem Naturforscher, von dem Astronomen, von dem Mathematiker Aufschlüsse erwarten?

Der Künstler, wer er auch sey, kann keinen edlen, keinen gefälligen Charakter zeigen, kann keine starke, keine sanfte, keine feine Empfindung aufstellen, kann keine würdige, keine lehrreiche Handlung schildern, ohne zugleich auf den Charakter, auf die Empfindung, auf die Entschlüsse seiner Zuseher nützlich einzuwirken. Dieß macht seinen sittlichen Werth, und in dieser Rücksicht kann an einem würdigen Kunstwerke das Sittliche weder verkannt noch verschoben werden. Wenn es Dichter gab, und Maler, die dieses Ziel nicht erreichten, die mit Bedacht nebenher wandelten, die vielleicht niederrissen, was sie bauen sollten, so ist die Kunst unschuldig, ward gemißbraucht, und ändert noch darum ihre natürliche Bestimmung nicht. Wenn es Leser und Zuseher gab, denen zweckwidrige Werke gefielen, die das Genie bewunderten, so Kraft genug hatte, selbst über das Ziel, welches die Vernunft schönen Künsten aufgesteckt hat, sich großmüthig wegzusetzen, so zeugt dieß nicht wider das Wesen der Kunst, nur wider die Einsicht der Bewunderer. Gesetzt nun, wir könnten mehr sittenlose, als sittliche Kunstwerke aufweisen, so würde uns das ein trauriger Beweis seyn, daß die Kunst noch lange nicht ist, was sie seyn sollte, daß es der Stümper mehr, als der Künstler, oder gewiß der Mechaniker mehr, als der Philosophen giebt, und daß die Lobsprüche, die wir auf das künstliche Alterthum le-

sen, nur den guten Künstlern angehören, indeß die mittelmäßigen und schlechten, die in jedem Jahrhunderte zahlreicher, als die guten waren, die Kunst nach ihrer eigenen Art behandelt hatten.

Allein wir wollen gerecht, zumal gegen das Alterthum seyn, dessen Begriffe von Sittlichkeit, von Gewohnheiten, von Religion mit den unsrigen sehr oft nicht zusammenstimmen. Das Temperament eines Volkes, das Klima, worinn es athmet, und die Regierungsart, welche hier den Geist mit Fesseln schwert, dort zügellos entlaufen läßt; alte Gewohnheiten, wodurch oft Misbräuche und Ungereimtheiten nur darum geheiliget werden, weil man es nie anders gesehen, anders gehört hatte; die Religion, welche sich der grosse Haufen immer nach seinen Begriffen herabzustimmen strebt, zumal, wenn es die Weisen des Volkes für klüger achteten, dasselbe ruhig zu erhalten, als aufzuklären; alles das zusammengenommen mußte nothwendig auf die Begriffe von Sittlichkeit wirken.

Vergebens bringen wir also die vielen Faunen, Satiren, Amorn, Venusse, Herkulesse auf, um den schönen Künsten die Pflicht der Sittlichkeit anzustreiten. Wir könnten die griechischen Künstler damit rechtfertigen, daß sie Gegenstände ihrer Religion geschildert, und hiemit gedacht haben, der Vorwurf ihrer Kunstwerke sey eben so sittlich, als es überhaupt Vorwürfe der Religion sind. Aber es läßt sich noch mehr zu ih-

rer

ner Rechtfertigung sagen: Der Charakter, dünkt mich, womit gute Künstler des Alterthums ihre Faunen bezeichneten, wollte ohngefähr so viel sagen: Ein Herz, mit der Pracht, und mit der Weichlichkeit der Städte unbekannt, mit dem wenigen zufrieden, so die Natur allenthalben reicht, ist immer munteres Geistes, immer gefällig und vergnügt: und so liegt des Menschen Glück nicht im Ueberfluße, sondern in der Genügsamkeit. Ich denke nicht, daß auch der strengste Sittenrichter dagegen einzuwenden habe. Was dachten die besten Idyllendichter anders, als die Ruhe des Geistes, die Zufriedenheit des Herzens, und die nüchterne Genügsamkeit durch ländliche Scenen zu empfehlen, und den immerwährenden Aufruhr der Begierden der ewigen Unzufriedenheit in Städten entgegenzuhalten? Künstler, die dieser Idee getreu blieben, gaben Kunstwerke; Künstler, die nur Faune gaben, weil sie begehrt wurden, mit Ziegenohren, und Ziegenwarzen, gaben Alltagswerke; diese lagen nicht mehr im Gebiete der schönen Kunst, weil das Ziel derselben verfehlt war.

Amorn und Venusse sind Sinnbilder ehelicher Liebe, die eben so empfehlungswerth ist, als jede andere Tugend. Kein Vorwurf ließ sich vielleicht mehr, als dieser in Vorstellungen misbrauchen. Aber ein Mißbrauch in der Kunst hebt ihr Wesen nicht auf. Wenn Liebhaber nicht suchten, was die Kunst geben sollte, wenn Künstler wahrnahmen, daß Fratzen williger gezahlt werden, als Werke des Verstandes, wenn sie den Ge-

winn ihrer Kunst, nicht die Sittlichkeit zum Ziele machten, so erkennt die wahre Kunst solche Erzeugnisse für ihre Kinder nicht, und klagt den Künstler der Untreue an. Man mag einwenden, daß also der Grundsaz von Sittlichkeit selbst den Künstlern des Alterthums unbekannt war. Ich denke nicht, daß dieser Einwurf von einiger Stärke sey. So viele Reste, die wir bewundern, so viele Schildereien, die wir aus Beschreibungen kennen, zeugen von der Künstler Bekanntschaft mit diesem Grundsatze. Wäre darunter nun das eine Werk, oder das andere aufzufinden, so keine sittliche Absicht verriethe, würde das einen giltigen Beweis geben, die Künstler der blühenden Jahrhunderte hätten einen Grundsaz nicht gekannt, den sie so oft und bis zur Vollkommenheit angewendet haben? Ich würde vielmehr schliessen, einer der Vielen, in einem seiner vielen Werke habe sich Nebenabsichten erlaubt.

Aber wie? wenn deren viele waren? Die Knidische Venus des Praxiteles, die berühmte des Apelles, selbst die medicäische, die wir noch bewundern, und so viele andere, deren beinah jede Kunstsammlung aufzeigt, waren sie nicht vielmehr anstößig als erbaulich? Ich denke, nach unsern Begriffen, und nach unsern Gewohnheiten: aber nicht nach den Begriffen der damaligen Griechen. Ein Volk, so nackende Venusse zur öffentlichen Verehrung in feierlichen Tempeln aufstellte, kann unmöglich was anstößiges daran gefunden haben. Aber wo lag denn das erbauliche? Mich dünkt, da, wo

es

es auf allen Statuen liegt, oder gewiß liegen soll, in dem Charakter der Figuren. Der Hang nach Vergnügungen ist so alt, als die Natur des Menschen. Weise Gesetzgeber und Sittenlehrer haben ihn nicht zu ersticken, sondern zu mäßigen, zu lenken, zu verfeinern gesucht. Die Amorn und Venusse waren den Alten religiöse Bilder menschlicher Vergnügungen: sie suchten ihre Charaktere mit einer Feinheit zu zeichnen, die sie dem Zwecke der Kunst zu entsprechen dünkte. Ich will nicht entscheiden, ob sie ihn erreicht haben: Mir genügt es, daß sie sittliche Rücksicht nahmen, um zu zeigen, daß sie mit einem Grundsatze bekannt waren, der aus ihren übrigen Werken viel sichtbarer hervorleuchtet.

Noch weniger wollte ich hier allen Künstlern des Alterthums das Wort führen: es gab von jeher der mittelmäßigen mehr, als der ausgezeichneten: und in späteren Zeiten, als die Zahl der Künstler stieg, und die Kunst sank, mochte es wohl deren genug geben, welche den wesentlichen Grundsatz ihrer Kunst verkannt oder misverstanden haben. Wir werden auch nicht irre gehn, wenn wir annehmen, die Kunst sey in eben dem Verhältnisse gesunken, in welchem ihr Grundsatz verkannt worden ist, und werde nicht eher wieder ihr glänzendes Haupt erheben, bis wir aufhören, Kunstwerke zu bewundern, denen nichts sonst, als das Wesen der Kunst fehlt.

So besteht also das Sittliche der Kunst in der Fähigkeit, nützliche Eindrücke auf unsern Charakter, und auf unsre Empfindung zu machen. Zu diesem Ende aber dünkt michs, müsse der Gegenstand bestimmt seyn, und mit unserer Natur Aehnlichkeit haben. Eine schöne Blume, eine angenehme Gegend, eine zitternde Quelle, selbst die liebliche Flöte kann auf unser Herz nicht anders einwirken, als nur vorbereitungsweise. Ich will sagen, sie können keine nützliche Empfindung in uns wecken, sondern nur das Herz stimmen, und empfänglich zur wahren Empfindung machen, sobald sich der Gegenstand zeigt, nach welchem es seine Bewegung richten kann. Alle Empfindungen lösen sich in Neigung und Abneigung auf. Wohin aber soll sich des Menschen Herz neigen, oder wovon soll es sich abneigen, wenn es keinen Gegenstand der Neigung oder Abneigung vor sich hat? Die Kunst muß ihn also bestimmen, oder die Wahl dem Zuseher überlassen, und dann gewärtig seyn, daß dieser sich die geweckte Empfindung zueignet, und dem Künstler nur den Anspruch auf die gemachte Vorbereitung übrig läßt. Ein ähnliches haben wir von Kunstprodukten gesagt, welche keine andere Absicht haben, als den Geschmack der Leser und Zuseher feiner zu bilden. Es scheint also noch lange nicht zureichend, damit ein Kunstprodukt schönen Künsten angehöre, daß es ein sinnliches Vergnügen weckt: denn dieses, wenn es sich gleich sehr oft ins sittliche auflöst, verhält sich denn doch zu demselben nicht anders, als die Vorbereitung zur Wirkung. Nun aber, wie wir gesehen

ha-

haben, sind so einer Vorbereitung die meisten mechanischen Künste fähig: sie können sinnliches Vergnügen wecken, und das Herz zur Empfänglichkeit wahrer Empfindungen vorbereiten. Selbst der Tapetentüncher kann sich dessen rühmen; er stimmt durch dunkle und helle Farben zu traurigen und fröhlichen Empfindungen. Aber ein Saitenspiel, so einmal gestimmt ward, ist darum noch nicht gespielt, es ist nur zum Spiele vorbereitet. So stimmen dunkle Tapeten, düstere Fichtenhaine, schaudervolle Felsen das Herz zu schweren, traurigen Empfindungen, aber geweckt werden diese nur erst durch Laokoons Schmerzen, durch den Jammer der Niobe, durch Philoktets Leiden, oder durch des Ajax Raserei, und die Wuth der unglücklichen Medea.

Alle Künste, die wir schön nennen, kommen nun hierinn überein, daß sie sittliche Wahrheiten darzustellen haben. Dahin zielt der Dichter, der Maler, der Bildhauer, der Tonkünstler: je sittlicher der Gegenstand, je zweckmäßiger die Darstellung ist, desto schätzbarer sind uns ihre Werke. Sie sind verschieden, aber der Grund ihres Unterschieds liegt nicht in ihrem innern Wesen, liegt nur in den äußeren Zeichen, womit sie uns einerlei Wahrheit darstellen. Ob diese Zeichen sittlich oder körperlich seyn, das ist, ob sie nothwendig auf unsre Sinne wirken müssen, kann keine Frage seyn; denn hätten wir die Einwirkung auf die Sinne nicht, was bliebe uns für ein Mittel übrig, andern unsere Begriffe von sittlichen Wahrheiten mitzutheilen?

Dichter und Tonkünstler dringen durchs Ohr; alle übrige durchs Aug in die Seele. Je grössers Umfanges die Zeichen sind, je reicher, mannigfaltiger, treffender; desto schwerer läßt es, sich vollends damit bekannt zu machen: aber ist mans einmal, so muß wohl auch die Fertigkeit gewachsen seyn, seine Gegenstände von allen Seiten, mit allen Wendungen, nach allen ihren Reizen, und in der treffendsten Gestalt ihrer Schönheit aufzustellen. Hierinn hat der Dichter vieles voraus. Keine Gattung Zeichen ist so reichhaltig, als eine ausgebildete Sprache: alle Arten von Begriffen, sinnlich oder abgezogen, allgemein oder besonder, alle Regungen des Herzens in ihrer Entstehung, in ihrem Fortschritte, in ihrer Vollendung, in ihren verborgenen Uibergängen, alle Handlungen mit allen ihren Stuffen, alle Auftritte dieses Lebens, und selbst die Geheimnisse der Geister können hiedurch begreiflich werden. Die Töne der Musik vermögen so viel nicht: sie scheinen nur auf Empfindungen beschränkt zu seyn: dagegen haben sie bevor, daß sie allenthalben bekannte Zeichen sind: der Perser versteht sie, wie der Deutsche, wiewohl er nicht gleiche Stimmung des Herzens, gleiche Feinheit des Geschmackes, gleiche Empfänglichkeit mitbringt. Immer mag man die Laute der Sprachen für natürlich ansehen; aber man beschränke zugleich die Ansicht auf wenige ursprüngliche Laute; die meisten sind in ihrer Biegung, wie in der Folge, willkührlich: wären sie alle natürlich, so hätten wir nur eine Sprache, oder es würde uns keine unverständlich seyn.

Ganz

Ganz anders sind die Zeichen der Malerei und Bildhauerei. Sie bestehen in Linien, Farben, Flächen, Figuren, Körpern, Licht und Schatten. Alle wirken unmittelbar aufs Auge. Was der Bildhauer in ganzer Rundung aufstellt, zeigt der Maler auf Flächen, und täuscht das Auge. Die Gebärdenkunst schafft sich nicht erst die Körper selbst, nimmt sie, wie die Natur sie gab, und setzt nur wechselnde Bewegungen bei. Ich übergehe die übrigen Künste, die mit der Malerei und Bildhauerei ganz enge verwandt sind: sie unterscheiden sich nur durch mechanische Handgriffe, oft nur durch den Stoff, worinn gearbeitet wird, und sind unter der allgemeinen Benennung bildender Künste begriffen. Ihre Zeichen gewinnen dadurch, daß sie, wie die Töne der Musik, allgemein erkannt werden; aber sie verlieren, daß sie zur Darstellung des Fortschreitenden unfähig sind, und haben ihre größte Stärke hierinn, daß sie in eben demselben Augenblicke mehrere Vorwürfe zusammenstellen können.

Wie mag nun aber das Wesen dieser Künste in der Darstellung sittlicher Wahrheiten liegen, da sie allenthalben beschäftiget sind, Körper aufzustellen? Eine Frage, die leicht zu beantworten ist, wenn wir das Zeichen von dem Bezeichneten unterscheiden. Woher weist du, was eben dein Freund izt denke? muß er dir seine Gedanken nicht durch Worte oder Gebärden erklären? Die Zeichen sind körperlich, ists darum auch der Gedanke? Kaum erblickst du das niedergesenk-

te Auge, die hangende Wange, die sinkenden Lippen, die trübe Stirne, als du auf die niedergebeugte Seele schliessest. Waren die Merkmale nicht körperlich? aber geistig ist dennoch die Betrübniß der Seele. So verstehe den Künstler: welche begeisterte Körper er auch aufstellt, so hat er dennoch nicht sowohl die Absicht, den Körper, als einen Geist, der durch diesen Körper herauswirkt, zu zeigen: und wenn er nun vorzüglich dieses Geistes sittliches Wesen zeigt, wenn er uns durch dessen Sittlichkeit ans Herz kömmt, wenn er nützliche Empfindungen weckt, werden wir nicht bekennen müssen, daß er eben zur Zeit, da er den Körper aufstellte, die Darstellung sittlicher Wahrheiten zur edleren Absicht hatte?

Die Stuffen der Künstler.

Diese edlere Absicht, als das Wesentliche der Kunst, und die Nothwendigkeit ihrer Zeichen führt uns geradehin auf zwei verschiedene Theile, worinn der gute Künstler vollkommen seyn soll; gleichwie er die sittlichen Wahrheiten nur aus der Sittenlehre schöpfen kann, so muß er sich die Zeichen, womit er sie darstellet, aus der Körperlehre holen. In jener Rücksicht ist seine Kunst sittlich, in dieser mechanisch. Ist er in

dem

dem einen, wie in dem andern groß, so wird ihm wohl Niemand seinen Platz unter den ersten Künstlern abstreiten. Aber es kann eines ohne das andere bestehen, es kann wohl auch beides tief unter der Mittelmäßigkeit liegen: deß überzeugen uns so viele Wände mit Malereien behangen, so viele Gedichte, die noch am Tage ihrer Entstehung verschwinden.

Ich nehme an, das Produkt der Kunst sey aller Sittlichkeit leer; so sind es gewiß Huysums künstliche Blumen, Deners bis zum Erstaunen natürliche Köpfe, Hoogstraatens Jude, wenn er gleich noch so ungezwungen zum Fenster aussieht, und Teniers holländische Köchinn, wiewohl unter der niedlichsten Sammlung von Würsten und Wildpret. Ihr Verdienst also von Seite der Sittlichkeit ist dahin, und was sie noch haben, ist durchaus mechanisch, die Fertigkeit nämlich, Körper, wie sie in der Natur erscheinen, auf eine flache Wand hinzuwerfen, ohne eine bessere Absicht, als daß sie auf Flächen so, wie in ihrer Rundung erscheinen. Es ist dieß ein Werk richtiger Augen und schicklicher Hände: soll es in seiner Art vollkommen seyn, so setzt es zuerst eine tiefe Kenntniß der körperlichen Natur voraus, zumal in Ansehung des Lichtes, der Farben, des Widerscheins, der Rundung, des Helldunkeln, der umgebenden Luft und ihrer Wirkung; und dann eine lange unverdrossene Uebung, wodurch das Auge richtig, und die Hände willig werden. Gleichwie nun die Kenntniß der körperlichen Natur aus der

Körperlehre geholt wird, so ist auch die Richtigkeit des Auges, und die Fertigkeit der Hand in ihrem ganzen Umfange mechanisch. Künstler dieser Art liegen also ganz außer dem Gebiete schöner Künste, und gehören in die Klasse der mechanischen: auch hierinn der hohen Achtung unwerth, da sie das Ziel verfehlen, und nicht einmal körperliche Vortheile schaffen, sondern beinah zu nichts andern bestimmt scheinen, als leere Wände zu füllen, und müssige Augen in langen Minuten zu unterhalten.

Allein selbst diese mechanische Fertigkeit ist nicht von gleichem Werthe; je nachdem sie mehr oder weniger Fähigkeit, Feinheit, Kenntniß der Körperwelt voraussetzt, wird ihr entweder der Platz unter den gemeinen mechanischen Künsten, oder unter jenen von höherer Art gebühren. Hieraus ergiebt sichs, nicht nur, daß Maler, Dichter, Bildhauer, und Tonkünstler seyn können, auch bewundert werden können, ohne jedoch eine Stelle im Reiche schöner Künste zu haben, sondern auch, daß sich Handwerker nicht eben gar selten eines Namens anmassen, worauf sie von keiner Seite Anspruch haben.

Der Maler, welcher jene Eiche mit einem rohen Pinsel so entwirft wie sie dort im Walde steht, was ist er anders, als ein gemeiner Handwerker? Seine ganze Fertigkeit beruht auf der Richtigkeit seiner Augen, und auf der Willigkeit seiner Hand, Eigenschaften, die beinah

jede

jede gemeine Seele durch Uibung erlangt. Er dünkt mich nicht höher, als der arbeitsame Tapetentüncher, oder der Mann, welcher die weisse Wand meines Zimmers mit bunten Farben deckt, wenn sie sich gleich alle den Namen beilegen, dessen verdienter Werth einem Zeuxis, einem Apell, einem Raphael Unsterblichkeit gab.

Hingegen trage man nun dem Maler auf, eine Landschaft, ein Thierstück, eine Menschenfigur ohne weitere Absicht aufzustellen, als daß alles wohl gestaltet, bis zur Täuschung ausgeführt sey. Sein Werk gelingt. Er darf seinen Kopf neben Denners Köpfen, seine Blumen neben Huysums Blumen, seine Gegend neben Poussins Arkadien, seine Wüsteneien neben Rosa's Felsenklüften, seinen Baum neben Pynakers wallenden Aesten, seinen Himmel neben Elzheimers Heiterkeit, seine Landschaft neben Pölemburgs Aussichten, sein Thier neben Roos und Potters Thieren, sein Portrait neben van Dyks, Titians, Rembrands Portraiten hinstellen: in welche Klasse wird er nun gehören? Man bedenke, daß alle Zauberkraft seiner Kunst in der feinen Kenntniß, und in der täuschenden Darstellung der Körperwelt besteht, so wird man keinen Augenblick mehr anstehn, ihm sein Gebiet anzuweisen: Es ist mechanisch; aber unstreitig höherer Art. Ich sage nichts von dem beschwerlichen Studium der Anatomie, wenn er sich an menschliche Figuren wagt, oder auch nur Thiere richtig entwirft. Selbst seine glücklichere Far-

ben-

bengebung, wie viel Einsicht in die Natur, wie viel strenge Beurtheilung, wie viel Gefühl des Wahren, des Weichen, des Verblasenen, des Leichten, des Fliessenden setzt sie voraus? und dann die Fertigkeit, die Unverdrossenheit, dieß alles mit seinem Pinsel zu erreichen? Man vergleiche die Werke so vieler Maler, die uns ihr Blendwerk für Wahrheit verkaufen, oder die ein übelverstandener Hang nach dem Wahren zur Härte und Trockenheit verleitet hat, mit denen, die ihre Farben weich in einander zu schmelzen, überall die Natur glücklich aufzuspüren, die ganze Kraft der Schattirung in ihre Gewalt zu bringen, die umgebende Luft, die Scheine und Wiederscheine, das Helldunkle, die sanften in einander fliessenden Umrisse mit Genauigkeit und Anmuth hervorzubringen, die Wirkung ihrer Farben, nicht nur, wie sie itzt scheinen, auch wie sie scheinen werden, zu bestimmen wissen, und man wird die Fähigkeiten nicht verkennen, wodurch sich beide Klassen unterscheiden.

Wir haben nun die Malerei auf zweien Stuffen gesehen: auf der untersten, als ein gemeines Handwerk, auf der zweiten als eine mechanische Kunst höherer Art. In beiden Fällen hat sie entweder ganz kein Verdienst der Sittlichkeit, oder es ist so geringe, daß es der Achtung des Weisen nicht werth ist. Sie strebt nach den Zeichen, und vergißt dessen, was eigentlich bezeichnet werden soll. Es ist nicht rühmlich, über dem Gebrauche der Mittel seine Absicht verlieren, oder über

der

der eifrigen Wanderschaft sich vom Orte seiner Bestimmung entfernen: dennoch ist dieß der Fall auf beiden Stuffen, wenn man sichs ferner nicht angelegen seyn läßt, zur dritten sich aufzuschwingen. Nur mit diesem Schwunge hebt sich der weise Maler ins Gebiet der schönen Künste auf.

Er weiß, daß alle seine Fertigkeit, den Pinsel zu führen, ohne nützliche Absicht eitel ist. Er will dem Menschengeschlechte Vortheile schaffen, denn er will seine Kunst nicht tiefer noch, als nützliche Handwerke stehn, herunter setzen. Seine Schildereien, so vortreflich sie auch seyn mögen, können dennoch die Bedürfnisse des Körpers nicht befriedigen: was er leisten kann, beschränkt sich ganz auf die Bildung des Geistes; denn mit einem Gaukelwerk müssige Stunden durchzubringen helfen, ist des Weisen nicht würdig. Er ist also entschlossen, so zu malen, daß der fühlende Zuseher nie von seiner Tafel das Auge kehrt, ohne einen seiner Begriffe veredelt, ohne eine seiner nützlichen Neigungen geweckt, ohne eine seiner unrühmlichen Begierden unterdrückt, oder gewiß nicht, ohne sein dunkles Gefühl verfeinert zu haben.

Man stelle sich die Medea des Timomachus vor. Eifersucht spornt die Unglückliche bis zum rasenden Entschluß ihre Kinder zu morden. Zwar empört sich in ihr Mitleid und Mutterliebe, aber die Wuth beginnt zu siegen; und wir erwarten mit Zittern die Vollbrin-

gung

gung der grausamen That. Was sehen wir an dieser Schilderei? Medeens Körper nur, oder auch ihren Geist? einen Geist in der unglücklichsten Lage, worein ihn seine unbändige Leidenschaft gerissen hat. Wer liest auf dieser Tafel nicht, wie mit grossen Buchstaben, die sittliche Wahrheit eingegraben, daß Eifersucht das Gefühl der Menschheit ersticke? Wir fühlen unser Herz zum Erbarmen gerührt gegen die schuldlosen Schlachtopfer dieser Wuth, wir verabscheuen nicht nur den rasenden Entschluß der mörderischen Mutter, sondern vorzüglich ihre unglückliche Leidenschaft, die Quelle der unmenschlichen Raserei; und sind wir gewohnt, nützlich zu fühlen, so werden wir nicht einen Augenblick zweifeln, ob unser Herz vor ähnlichen Leidenschaften nicht sorgfältig zu bewahren sey. Dieß ist die Wirkung so eines Gemäldes auf den fühlenden Zuschauer. Sie mußte die Absicht des weisen Malers seyn; und sein Streben gieng dahin, sie durch die ganze Anordnung seiner Gegenstände, durch jeden Zug seiner Zeichnung, durch jedes Glied seiner Figuren, durch jede Gebärde, jede Faltenlage, jeden Pinselstrich zu erreichen. Seine Kunst, wodurch er sich von den vorigen unterschied, und auf die dritte Stuffe, die eigene der schönen Kunst, schwang, war nicht mechanische Ausführung, war die Darstellung sittlicher Wahrheiten, wobei jene nicht mehr galt, als der Spiegel dem Auge gilt, so von dem Gegenstande, den es gleichwohl sehen will, abgewendet ist.

Es wird nicht schwer seyn, dieses alles, was von dem Maler ausführlicher gesagt worden ist, auch auf andere Künstler zu übertragen. Der Bildhauer, welcher unsere Spiegel in Rahmen faßt, unsere Zimmer mit Verzierungen beschenkt, unsere Gärten mit Göttern, die selbst der Menschheit zur Schande gereichen würden, und unsere Kirchen mit abentheuerlichen Heiligen, an denen weder Firniß noch Gold die Hölzernheit bergen kann, der ist gewiß nichts mehr als der gemeinste Handwerker. Ein hoher Grad von Feinheit, und eine genaue Bekanntschaft mit allen Theilen der Künstleranatomie, und ein geläuterter edler Geschmack in Verzierungen hebt ihn auf die zweite Stufe, da er hingegen die dritte nicht eher erreicht, bis er seinen Figuren Charakter, Handlung, Empfindung zu geben weiß, welche die Seele des empfänglichen Zuschauers emporheben. Sieh den edlen Laokoon! er ruft dir sterbend zu, es sey die hohe Pflicht des Weisen, den bittersten Schmerz nicht nur zu tragen, sondern auch also in sich zu fassen, daß er nicht unanständig hervorbreche. Nicht jedes Werk der Kunst verkündet sittliche Wahrheiten mit eben so lauter Stimme: aber man sieht keinen siegenden Apoll im Vatikan, ohne das Gefühl der edelsten Großmuth, keine Niobe mit ihren Töchtern, ohne das zärtlichste Mitleid, ohne die staunende Achtung für ihr ruhiges Leiden, keinen kämpfenden Helden des Agasias, ohne Erwachung der edlen Herzhaftigkeit, keinen ruhenden Herkules des Glykon, nicht einmal den gestümmelten des Apollonius, ohne

die süsseste Empfindung des Lohnes, der Menschenliebe, Rechtschaffenheit, Muth in Unternehmungen krönt, selbst nicht die angestrittene Venus des vermeinten Kleomenes, ohne das feinere Gefühl artiger Munterkeit und unschuldiger Freude. Dieß ist die Seele der Kunst, jede mechanische Ausführung ihr Körper.

Immer mache der Tonkünstler unsere Bewunderung rege. Er verdient sie, wenn er mit einer Fertigkeit, die viele sich wünschen, nie erreichen, auf seinem Werkzeuge spielt. Dennoch ist sie nichts weiter, als mechanisch, womit er auszuführen weiß, was der Denker entworfen hat. Es ist hier die Rede von Stümpern nicht; jede Kunst hat ihre Handwerker. So viel scheint gewiß, daß nur der Komponist ins Gebiet der schönen Künste gehört: vielleicht jeder? gewiß nicht; sondern nach dem Werthe seines Produktes. Wer nach mathematischen Berechnungen die harmonischen Töne so neben einander, oder in einer solchen Folge stellt, daß alle Mißlaute vermieden, die schweresten Uebergänge glücklich bewirkt, und die künstlichsten Entwickelungen angebracht werden, hat nichts mehr geleistet, als was an sichtbaren Gegenständen Symetrie und Proportion ist; eine mechanische Arbeit, die bestimmten Ausmessungen unterliegt, oder denjenigen Geschmak voraussetzt, welchen wir mit Rechte auch in den feinen Erzeugnißen menschlicher Hände suchen. Sein Werk hat also nur mechanisches Verdienst, um so höherer Art, je grösser seine Richtig-

keit,

keit, und je feiner sein Geschmack ist. Aber an Homers und Apells Seite darf sich nur derjenige Komponist stellen, der gleich ihnen in dem Gange seiner Empfindungen, und mit der Macht seiner Ideen, Wendungen, Uebergänge die Seele, wohin er nur will, zu lenken weiß, und indeß er dem Ohre zu schmeicheln scheint, den Geist des Hörers edler, das Herz gefühlvoller, menschlicher macht. Ordentlicher Weise kann dieß ohne Mitwirkung der Dichtkunst nicht geschehen. Denn die beßte Instrumentalmusik ist nicht im Stande, wirkliche oder bestimmte Empfindungen hervorzubringen: Sie bereitet nur das Herz, und macht es emgfänglicher. Es gilt hier dasselbe, was wir vor kurzem von Blumen und Gegenden gesagt haben. Erst sind Worte oder Zeichen, welche man will, nöthig, einen Gegenstand zu bestimmen, gegen den sich unser Herz neigen, oder von dem es sich abneigen soll: dann mag es die Flöte oder das Saitenspiel wagen, die Worte oder die Zeichen so zu unterstützen, daß eine höhere Neigung oder Abneigung hervorgebracht werde, als eine blosse Deklamation, oder eine blosse Gebärde hervorzubringen fähig wäre.

Freunden der Dichtkunst wird es nicht unangenehm seyn, die drei Stuffen derselben mit einem ähnlichen Blicke zu durchsehen. Da man einmal gewohnt ist, jeden Schriftsteller Dichter zu nennen, der sich die Mühe nimmt, dort seine Zeilen abzubrechen, wo eine angenommene Silbenzahl voll ist, so wird in der

Dichtkunst diese Stuffenbestimmung um so nothwendiger, je leichter es ist, sie abzuwürdigen, und ein gemeines Gänsegeschrei mit dem vermeintlichen Schwanengesange zu vermengen. Der Mann, welcher die blumichte Wiese, und den wirthlichen Schatten deckender Aeste, und die zitternde Quelle, wie sie im krummen Bette fortzurieseln arbeitet, in der gewöhnlichen Pöbelsprache, und mit stolpernden Reimen beschreibt, ist weiter nichts, als ein gemeiner Handwerker. Sollte er seine Sprache auch von jener des Pöbels entfernen, sollt' an seinen Reimen auch nichts Höckerichtes zu tadeln seyn, genug, daß er seinen Gegenständen kaum zu geben weiß, womit die Natur sie beschenkt hat, kaum über die gemeinen Schranken zu denken und zu fühlen austritt, die Schönheit der Natur in einem Meere von Worten ersäuft, Maaß, Verhältniß, und Wohlklang nur zur erträglichen Mittelmäßigkeit bringt, ist er nicht ungerecht, wenn er um den Vorzug mit feinern Handwerkern zankt? Man stelle seine Gedichte neben den artigen Werken des Schreiners, neben den niedlichen Ramen des Schnitzers, neben den schlanken Vasen des Drehers, neben dem künstlichen Gitter des Schlossers auf, und entscheide, wem der Vorzug gebühren mag.

Aber nun übertrage man die Beschreibung dieser reizenden Gegend einem Manne, der seine Sprache durch Grundsätze allenthalben verfeinert hat, jedesmal den treffendsten Ausdruk zu finden weiß, jeden Zug sei-

feinten Gegenständen anmißt, dem Maler gleich, durch sinnliche Bilder täuscht, sich durch Richtigkeit und Harmonie auszeichnet, den ganzen Plan, und jeden Schritt auf dem Plane nach den Reizen seiner Gegend richtet, es so weit bringt, daß der Reiz seiner Beschreibung selbst jenen der Natur übersteigt, welche Stuffe der Kunst wird dieß lockende Erzeugniß verdienen? Es mag Dichter, es mag Leser geben, denen es genug ist, Schriftstellern dieser Art den ersten Rang anzuweisen. Aber das Wesen der Kunst widerspricht feierlich, und erklärt uns, daß sie nur den Körper, nicht auch die Seele der Dichtkunst, nur erst die Zeichen, nicht auch der Zeichen Ursache, nur erst ein Mittel, ans Ziel zu gelangen, nicht auch das Ziel selbst haben. So schwer und ausgebreitet die vollkommene Verfeinerung einer Sprache ist, bleibt sie dennoch, wie die Richtigkeit und Harmonie des Verses, immer nur mechanisch, eine Fertigkeit, willkührliche und natürliche Töne gehörig anzuwenden: sie ist dem Dichter, was dem Maler die Zeichnung und Farbengebung, dem Tonkünstler die arithmetische Stellung seiner Töne ist. Seine lebhaften Ausdrücke, seine sinnlichen Bilder, seine treffenden Gleichnisse sind gleich dem wahrhaften Kolorite des Malers, gleich der Zauberkraft der Schattirung und des Helldunkeln, gleich der überraschenden Täuschung, das Flache ins Runde umzuschaffen, gleich den treffenden, bis zum Leben entworfenen Zügen; alles von diesem, wie von jenem aus der Körperlehre geholt, alles durchaus mechanisch. Weil aber so eine

 Fer-

Fertigkeit ohne die weitläufige Wissenschaft seiner Sprache, ohne die genaue Kenntniß der Gegenstände, die der Dichter zu beschreiben hat, ohne die künstliche und mühsame Wahl ihrer treffendsten Züge, ohne eine Feinheit des Ohrs, die ein Werk vieles Nachsinnens, und feines Gefühls ist, nicht erworben wird, so kann diese Schilderung mit den gemeinen Fähigkeiten und Geisteskräften nicht bestehen, und gehört also mechanischen Künsten höherer Art an. Wir können nicht läugnen, daß in den berufensten Meisterstücken der Dichtkunst viele und beliebte Stellen vorkommen, die für sich nichts weiter, als mechanisches Verdienst haben, aber im Zusammenhang durch ihre Richtung auch einen sittlichen Werth erhalten, oder gewiß beitragen, das nützliche, so im Ganzen liegt, angenehmer darzustellen: genau, wie in Werken der Malerei. Dieser düstere Baumschlag, der den Altar Dianens in melancholische Schatten hüllt, ist ein mechanisches Werk; aber in dem Augenblicke, da sich Iphigenie für das Wohl der Griechen opfert, giebt ihm die weise Absicht des Malers, die Traurigkeit dieser Scene zu vermehren, eine Richtung, die außer dem Mechanismus liegt.

Zu einem Werke der schönen oder sittlichen Kunst wird die Beschreibung des Dichters dann erst werden, wenn sie bis zur Darstellung sittlicher Wahrheiten übergeht. Horaz blieb nicht beim wirthlichen Schatten der hohen Fichte und der weissen Pappel stehn, war nicht

zufrieden, dem müßigen Auge die rieselnde Quelle gezeigt zu haben: mitten unter köstlichen Weinen und Salben und Rosen steigt in uns der ernste Gedanke von ihrer Vergänglichkeit auf, und ladet unser Herz zum mäßigen und weisen Gebrauch. — So scheint wohl aber nichts leichter zu seyn, als diese dritte Stuffe der Dichtkunst zu erreichen. Man streue hie und da sittliche Bemerkungen ein, so ist alles gewonnen: wenn gleich die Kenntnisse der Moralphilosophie noch so mager sind, fehlt es doch an moralischen Zügen nicht, die dennoch das mechanische Produkt bis zum sittlichen erheben — Noch geht dieß eben so leicht nicht an. Wir haben bei mechanischen Künsten zwei Klassen unterschieden: wenn wir von Dichtern reden, sind wir gezwungen, auch in Ansehung des sittlichen Theils einen ähnlichen Unterschied zu machen. Die Darstellung sittlicher Wahrheiten hat unzählige Stuffen zur Vollkommenheit: was kaum mittelmäßig ist, oder wohl gar tief unter der Mittelmäßigkeit, sey es noch so wohl, noch so sittlich gemeint, verdient dennoch keine Achtung, zumal am Dichter, dem es weder Götter noch Menschen erlauben wollen, mittelmäßig zu seyn. Am Maler scheint diese Beschränkung beinah überflüßig zu seyn: seine Zeichen erschweren ihm die Darstellung des Sittlichen zu sehr; er muß es entweder ganz treffen, oder wir sehen nichts. Wenn er uns einen knochichten Seeräuber mit gespannten Adern und gedunsenen Sehnen aufstellt, hielt' er gleich die Keule in der Hand, und hienge gleich die Löwenhaut von seinen Schultern.

würden wir da den großen, unternehmenden Geist eines Herkules sehen, der über alle Hindernisse hinaus durch Klugheit oder durch Tapferkeit siegt, und Schwierigkeiten selbst aufsucht, der Menschheit wohlzuthun? Leicht wird es dem Dichter von der Größe, von der Unerschrockenheit, von dem unermüdeten Streben, von dem menschenfreundlichen Wohlwollen des Helden zu predigen: aber der Maler muß es zeigen, und sobald er es gezeigt hat, ist seine sittliche Pflicht erfüllt: wir haben an ihm nichts weiter zu fodern: seine Kunst ist erschöpft. Anders der Dichter: wir fodern von ihm, nicht nur daß er es sage, sondern vielmehr, daß er es vollkommen sage. Vom Zeigen kann die Vollkommenheit nicht getrennt werden: was mir nicht vollkommen gezeigt wird, sehe ich nicht, oder ich sehe es für das nicht an, was es seyn soll: aber zwischen sagen und darstellen, oder vollkommen sagen, liegt ein weites Feld. Es kostet dem Dichter keine Mühe zu sagen: Herkules war der thätigste Menschenfreund. Aber ich sehe noch darum den wohlthätigen Helden nicht. Er muß mir erst in allen seinen Reden, in allen seinen Empfindungen, in allen seinen Handlungen als ein solcher dargestellet werden: sonst gilt die Ankündigung des Dichters nicht mehr, als eine Aufschrift des Bildhauers. Er schreibe unter Herkules Bilde: der menschenfreundlichste Held. Ich glaube es nicht, wenn nicht die Stellung, die ganze Zeichnung, jede Proportion, und alle Züge des Angesichts dieselbe Sprache führen. So auch der Dichter: jedes Wort, das er sei-

seinem Helden auf die Zunge legt; alle Fortschritte, die er seinen Handlungen giebt; der ganze Entwurf seiner Erzählung oder Schilderung, und der hohe Schwung seiner Empfindung mit allen ihren Wendungen müssen in ihrer Art eben so vollkommen, eben so nah ans Ziel gelegt seyn, als jeder einzele Zug der mechanischen Ausführung.

Wer die Schwierigkeiten einer solchen Bearbeitung nicht selbst erfahren hat, werfe gleichwohl, um sich davon zu überzeugen, einen Blick auf die Pflichten des epischen und des tragischen Dichters. Schon die Wahl seines Vorwurfes legt ihm sittliche Rücksicht auf; Dahin richtet sich nun sein ganzes Augenmerk, wie nach dem ersten und vorzüglichsten Zwecke; Dieser gemäß zeichnet und bestimmt er jeden Charakter seiner Personen, mißt er die Stuffe ihrer Empfindsamkeit, und mildert oder erhöht den wirklichen Ausbruch der Empfindungen nicht nur nach der Wichtigkeit ihrer Lage, sondern auch nach der Eigenschaft ihres Charakters, und vorzüglich nach dem sittlichen Zwecke, dem selbst der Charakter schon untergeordnet ist. Diesen Zweck kündigt die herrschende Handlung an, und jede Nebenhandlung steht mit demselben in enger Verbindung, entweder als dessen Hinderniß, oder Beförderungsmittel. Wie viel Menschenkenntniß, wie viel Ueberlegung in der Anlage! Und nun, da er vollends zur Ausführung übergeht, wie muß er jeden Schritt, den er seine Personen machen läßt, jedes Wort, so er ih-

nen in den Mund legt, jeden Umstand, worein er sie setzt, jedes Gefühl, wozu er sie weckt, jede Empfindung, die er zum Ausbruche reif macht, jede Gebärde, in der er sie zeichnet, jeden Blick des Auges, jede Faltung der Stirne oder des Mundes, die er den Leser schauen läßt, ausführlich oder überhaupt geschildert, so genau aus Ziel legen, daß seine Personen in diesen Umständen und gemäß dieser Absicht nur so und nicht anders sich gebärden, sich betragen, in Handlungen zeigen, in Empfindungen ergiessen, mit Worten ausdrücken konnten. Nur so ein Dichter, nachdem er dieß alles geleistet hat, ist befugt, seinen epischen oder tragischen Helden nicht nur als ein sittliches Produkt anzusehen, sondern in demselben auch diejenige Vollkommenheit zu finden, die den Künstler von dem alltäglichen Dichter unterscheidet. Nicht jede Art Gedichte, diejenigen vorzüglich, welche die Handlungen weder erzählen noch darstellen, fodern alle die gemachten Bemerkungen zugleich auf: Es giebt deren, die ganz Empfindung sind, und keinen Charakter, als denjenigen des Dichters, zum Grunde legen. Aber sie sind darum weder leichter noch unansehnlicher: wo es der Züge viel giebt, womit ein Ding bezeichnet wird, mag hie und da einer verunglücken: eine gute Zahl der wohlgerathenen kann den Mangel ersetzen. Aber wo nur der eine Zug oder der andere angebracht werden kann, muß deren Behandlung vollkommen seyn, oder die Sache wird ohne Zweifel verkannt werden.

Grenzen des Mechanischen und des Sittlichen.

So wichtig zur Beurtheilung der Kunstwerke diese Stuffenbestimmung auch seyn mag, wird sie doch, je schwankender sie ist, desto unbrauchbarer werden. Es ist leicht, den ganzen Unterschied der Künstler auf das Sittliche und Mechanische beschränken, aber schwer ists, das eine von dem andern allenthalben unterscheiden. Uiberhaupt ist nichts mühsamer, als genaue Gränzen zu ziehen. Wer unterscheidet das Licht vom Schatten nicht? Man bestimme nun die Gränzen: in welche Verlegenheit geräth sogleich das richtende Auge! Wo der Schatten zu beginnen scheint, zeigen sich noch Spuren des Lichtes, und wo dieses unläugbar ist, spannt jener schon dünne Schleier aus. So webt sich eins in das andere, verliert sich durch unmerkbare Uebergänge, und erschwert das Richteramt. Nicht anders in Werken der Kunst. Gleiches Schrittes tritt das Sittliche mit dem Mechanischen fort, bietet einander gemeinschaftlich die Hand, und schließt sich, eins an das andere, so enge, so unmerklich an, daß es selbst dem Kenneraug nicht nur schwer, auch unmöglich wird, sie in allen Fällen von einander zu trennen.

Nie-

Niemand verlange mehr, als möglich ist. Wir gehn die sicherste Bahn, wenn wir der Natur folgen. Sie zeigt uns zwei ungezweifelte Massen, jene des Schattens, diese des Lichts: nur ein kleiner Raum zwischen beiden hält uns im Zweifel; und strengen wir unser Auge mächtiger an, so nehmen wir auch auf diesem kleinen Raume der Stuffen gewahr. Dort unterliegt dem Lichte der Schatten, hier dem Schatten das Licht, mitten schweben sie gleich, und die Uebermacht ist noch nicht entschieden. So betrachte man den Künstler: hier ist er ganz sittlich, dort durchaus mechanisch, anderswo zwischen beiden getheilt, und selbst diese Theilung hat Stufen.

Man dachte, den Knoten dadurch zu lösen, daß man die Erfindung dem idealen Kunsttheile, die Ausführung dem mechanischen anwies. Diese Theilung mag ihre Vortheile haben, aber sie trennt noch den Mechaniker vom Künstler nicht. Der mechanische Kunsttheil hat seine eigene Erfindung: denn erfände der Mechaniker nicht, trät' er die getretene Bahn nur, hüb' er seinen Geist nicht über die gemeine Sphäre, dächt er nicht edler und stärker, als der Haufe denkt, hätt' er ganz keine Gemeinschaft mit Grazien, und stünd' er nicht einmal im Vorhofe ihres Tempels, so würde er in allen Fällen, worüber Ohr und Auge richten, in die Klasse der Handwerker herabsinken. Also muß auch der Mechaniker erfinden. Der Maler sey nun an dem, daß seine Farben, sein einfallendes

Licht

Licht die beste Wirkung haben: sogleich öffnet sich seiner Erfindung ein weites Feld; aber durchaus mechanisch. Welche Farbe wird den Vorgrund herausheben, welche den Hintergrund zurückschieben? wird sich diese auch in die Harmonie des Ganzen einleiten lassen? ist es sicher genug, die eine neben der andern hinzustellen? wär' es nicht besser, dem einfallenden Lichte hier einen dunkeln Körper entgegen zu halten? oder soll ihm freier Eintritt gestattet werden? Fragen, deren Entwicklung seinen Erfindungsgeist beschäftigen.

Erfindung überhaupt genommen giebt uns noch den Unterschied nicht zwischen dem mechanischen und sittlichen Künstler. Wir sind also gezwungen, entweder ein ander Merkmal zu suchen, oder das angegebene zu beschränken. Daß alle Ausführung mechanisch sey, ist keinem Zweifel unterworfen; daher kann es nur die Erfindung seyn, was die Grenzenbestimmung erschwert. Am Maler wird das sichtbar werden. Hat er einmal seinen Gegenstand weise gewählt, so erhält seine Erfindungskraft eine zweifache Richtung, gemäß dem zweifachen Zwecke, diesem niedern, sein Gemälde dem Auge gefällig zu machen, und jenem höhern, auf das Herz des Zuschauers nützlich einzuwirken: er lockt mit dem einen, indeß er mit dem andern nützt; und gleichwie er nicht nützt um zu locken, sondern um zu nützen, lockt, so ist sein Auge vorzüglich nach dem höhern Ziele gekehrt, ohne jedoch das tiefere zu verkennen. Man nennt diesen Zweck den malerischen, jenen den philoso-

phi-

phischen oder sittlichen. So ergiebt sich eine zweifache Erfindung, deren die eine sittlich ist, für das Herz, die andere malerisch für das Auge. Es sey itzt Achill unser Held vor dem Grabe des Patroklus; sein Charakter, die feurigste Großmuth; seine Empfindung, zugleich warmes, zugleich bitteres Gefühl der Freundschaft; seine Handlung, dem Charakter und der Empfindung getreu; die sittliche Absicht, daß sanftes Menschengefühl den Heldenmuth adelt: Bestimmungen, die alle zur sittlichen Erfindung gehören; denn ihre Richtung ist unmittelbar ans Herz. Nun wähle man auch die Nebendinge, stelle sie in Gruppen, vertheile das Licht, sorge für Symmetrie, bestimme die Farben. Dieß alles kann doppelte Absicht haben, den sittlichen Eindruck zu mehren, oder dem Auge Ruhe und Annehmlichkeit zu schaffen. Eine stille, freundliche Gegend, eine ruhige Färbung, eine sanfte, symmetrische Stellung machen zweckmäßigen Eindruck: Er wäre unbestimmt, wenn er seine Bestimmung nicht von der Handlung erhielte; eigentlich ist Ruhe des Auges seine Wirkung, aber so eine Wirkung fodert nun eben die sittliche Absicht des Malers. Kenntniß der Körperwelt, und weise Rücksicht auf die Handlung bringt sie hervor: dieß letztere hat sittliches Verdienst, nicht so das erstere: sein Verdienst ist mechanisch; denn es bezieht sich ganz auf die Körperlehre. Man sieht leicht, wie gering hier die sittliche Erfindung sey: was dem Auge Ruhe schafft, mehrt hier den sittlichen Eindruck meines Gemäldes; und hiemit ist das Sittliche dieser

Er-

Erfindung fertig. Aber nun hebt sich die Frage: wodurch werd' ich dem Auge die möglichste Ruhe verschaffen? Hier ist Arbeit und Mühe: jeder Hügel, jedes Bäumchen, jedes Gestein, hie oder da gestellt, jeder Lichtstrahl, so oder so aufgefangen, abgeprellt, jede Farbe in dieser oder jener Nachbarschaft, jede Masse so oder anders verblasen, jeder Zug, hie oder da gebogen, beschäftiget die Erfindung: aber die Erfindung ist mechanisch. Hält man nun das Mechanische an das Sittliche, so verschwindet dieß, und jenes bleibt beinah allein zurück. Es heißt also mit Recht, das Verdienst der Symmetrie, der Schattirung, der Gruppenstellung, der Färbung, des Helldunkeln, der feinen Verblasung, und selbst des sanften Schwunges in der Zeichnung sey an sich mechanisch, und nur ihre Richtung zum aufgestellten Ziele könne für sittlich angesehen werden.

So erhalt' ich eine deutlich gezogene Grenze, die den Künstler vom Mechaniker sondert, um so mehr, als selbst Handwerker vieles von dem, beinah alles, was dieser malerischen Erfindung angehört, in ihre Werke bringen müssen, wenn sie den Namen guter Arbeiter verdienen wollen. Sie haben alle zur Richtschnur, und wir fodern von ihnen, nicht nur, daß ihre Arbeit bequem und brauchbar, auch daß sie dem Auge gefällig sey. Ich weiß es, daß die Gewahrnehmung der Symmetrie, der Abstuffung, der Uebereinstimmung, der geschwungenen Biegung nicht im Au-

ge liegt; sie ist in der Seele: aber darum hört sie nicht auf mechanisch zu seyn, so wenig als das Maaß der Gegenstände, wiewohl eigentlich die Seele, nicht das Auge mißt. — Aber ein Feld, mit lieblichen Blumen besäet, ein heiterer Baumschlag, eine harmonische Färbung, eine kräftige Schattirung, ein sanfter Schwung heben die Seele — Ohne Zweifel: und thun es nicht auch blumenreiche Tapeten, heiter gefärbte Seidenstoffe, sanft geschwungene Vasen, harmonirende Geräthschaften niedlich ohne Ueberladung vertheilt? wird darum der Tapetentüncher, der Stoffärber, der Drechsler, der Zimmereinrichter auf Sittlichkeit Anspruch machen, und seinen Sitz im Tempel der sittenbessernden Kunst nehmen? Alles, was im weiten Umfange des Geschmacks enthalten ist, gehört dem Handwerker, wie dem Mechaniker an: fodert man von diesem mehr Ausdehnung, als von jenem, mehr Feinheit, mehr Gefühl, mehr Fähigkeit, und wenn ich mich so ausdrücken darf, mehr Geistigkeit, so ist er dafür mechanischer Künstler höherer Art, dieses Ranges unwürdig, bis er im Stande ist, hierin gar viel mehr, als gemeine Handwerker zu leisten.

Wir sind nun im Stande, die vier Hauptschritte des Malers zu bezeichnen, und jedem sein sittliches, oder mechanisches Gebiet anzuweisen. Sittliche Erfindung, malerische Erfindung, Zeichenbestimmung, Ausführung: hiemit haben wir alles, was den Maler beschäftigen muß, sobald er ein Werk liefern

will,

will, welches seiner Kunst Ehre machen soll. Er wählt seinen Stoff, zeichnet sich ein weises Ziel aus, bestimmt den Charakter, die Empfindung, die Handlung, die Anordnung seiner Figuren, gemäß dem Zwecke, den er sich aufgesteckt hat: dieß ist **sittliche Erfindung.** Dann sucht er sich auch die Mittel auf, dem Auge gefällig zu werden: eine reizende Proportion, angenehme Symetrie in Stellung der Gegenstände, passende Nebendinge ohne Armuth, und ohne Ueberladung, Harmonie und gute Wirkung der Farben, eine reizende Vertheilung des Lichts, täuschende Emporhebungen aus der Fläche, kurz, alles, was den Namen Geschmackes hat, gehört zur **malerischen Erfindung**, und ist, wo nicht gänzlich, dennoch größtentheils mechanisch. Nun ist er an dem, daß er die Zeichen bestimmt, womit all das Geistige, so seine sittliche Erfindung faßt, sinnlich dargestellt werde. Diese Zeichenbestimmung ist vielleicht in jeder Kunst, in der Malerei gewiß das schwerste. Es sey Achills feurige Großmuth, und unbändige Tapferkeit aufzustellen. Homer hat den Charakter bestimmt; seine Erfindung kostet dem Künstler wenig Mühe: ich setze voraus, daß er mit den geheimen Wegen des menschlichen Herzens, und mit Homers Iliade bekannt ist: er sammle daselbst die treffendsten Züge, womit Achill gezeichnet ist, betrachte ihn in den auffallendsten Lagen, wo er seine ganze Seele zeigt; und es wird ihm nicht schwer fallen, dessen auszeichnende Eigenschaften gewahr zu werden; seine sittliche Erfindung ist fertig. Allein nun soll er uns

 zei-

zeigen, was Homer zu lesen, zu denken gab. Welche Stellung, welche Gebärde, welche Proportion des Ganzen, welche Züge des Angesichts, welches Auge, welche Stirne, welcher Mund, welche Zeichnung jedes Gliedes, welche Lage der Muskel, welcher Schwung der weichen Theile, welches Gewand, welche Faltenlegung wird uns Achills Feuer, Großmuth, Tapferkeit so eben verkündigen, wie es der weise Dichter ausgemessen, abgewogen hat? Hier ist jeder Schritt äusserst mühsam, hier wird die ganze Aufmerksamkeit, die ganze Wissenschaft des Malers aufgefodert, hier muß Moralphilosophie und Physiognomik einander die Hand biethen, nichts dem Ungefähr überlassen, alles mit Maaß und Weisheit bestimmt werden, will anders die Kunst auf die Ehre Anspruch machen, uns einen Achill gezeigt zu haben. Und nachdem er mühsam alle Schwierigkeiten dieser Zeichenbestimmung überstiegen, welches Verdienst hat sich endlich der Maler errungen? Es wäre ungerecht, wenn wir seine wesentlichste Arbeit zum Mechanischen herabwürdigen wollten, aber es wäre der Wahrheit zuwider, wenn wir die Bestimmung körperlicher Züge durchaus für sittlich angäben. Beide Kenntnisse, des einwirkenden Geistes, und des Körpers, worauf er einwirkt, sind hier unzertrennlich, und so ist die Zeichenbestimmung in jener Rücksicht sittlich, in dieser mechanisch: mechanisch, weil sie körperliche Züge mißt; sittlich, weil sie sie gemäß dem sittlichen Zwecke mißt.

Alles,

Alles, was bisher der Maler that, und bestimmte, war noch immer Erfindung: seine Tafel ist immer noch flach und leer: zwar steht Achill schon in seinem Gehirne; aber wir sehen ihn noch nicht. Nun endlich langt der Künstler nach dem Griffel, und zeichnet die Umrisse hin, wie er sie im Sinne entworfen hat; langt nach dem Pinsel, und deckt jeden Theil mit Farben, wie er sie zuvor schon in der Einbildung gedeckt hat; kurz, er führt aus, was er gedacht, was er empfunden hat. Je geschickter sein Auge durch Uebung ward, die Größen, die Stuffen, den Abstand zu messen; je williger die Hand, dem Maaße des Auges zu folgen, je tiefer die Einsicht in die Natur und Wirkung der Farben, in die Natur und Wirkung des Lichtes ist, desto besser wird ihm die Ausführung gelingen; aber so von der Erfindung getrennt, ist sie durchaus mechanisch. Nicht ganz so geschieht es im Werke selbst: Erfindung und Ausführung sind nicht immer, wenigstens der Zeit nach, gesondert, und wenn jene gleich immer etwas der andern zuvorkommen muß, ist doch der Unterschied so wenig merkbar, daß sie gerade neben einander zu laufen scheinen. Jedesmal tritt der Gedanke voraus, dann erst das Wort: dennoch wie oft sehen wir keinen Zwischenraum! Genug, daß diese Trennung, wäre sie auch nur idealisch, taugen kann, den Unterschied einleuchtender zu machen, welcher zwischen der mechanischen Arbeit und zwischen der sittlichen des Künstlers liegt. In der Hauptsache geht der weise Maler nicht viel anders zu Werke: er überdenkt zuvor

den ganzen Plan seiner Schilderei, entwirft seine Gedanken durch eine fleißige Zeichnung, macht sich oft Skizzen mit vieler Mühe, und dann erst schreitet er zur mechanischen Ausführung seines reif überdachten Stückes.

So ist nun also die sittliche Erfindung, oder die Moralität des Gemäldes ganz sittlich; die malerische Erfindung, oder was nur immer auf Geschmack hinausläuft, und dem Auge gefällig ist, größtentheils mechanisch; die Zeichenbestimmung in jeglicher Kunst, theils mechanisch, theils sittlich; und die eigentliche Ausführung durchaus mechanisch. Ich muß anmerken, daß ich unter Ausführung nur die Dollmetschung der Ideen verstehe, oder deren Uebersetzung in sichtbare und hörbare Zeichen: denn die Ausführung, das ist, die Entwickelung eines Plans, einer Idee kann allerdings auch sittlich seyn.

Nicht nur die Malerei, sondern auch jede schöne Kunst zieht sich ihre Grenzen zwischen dem Sittlichen und Mechanischen auf eine ganz ähnliche Art: denn jede hat eben dieselbe Sittlichkeit, eben die Grundsätze des Geschmackes, und wiewohl ihre Zeichen nach dem Abstande, den sie von einander haben, ihre Ausführung nach dem Unterschiede der Zeichen verschieden sind, so haben sie doch einerlei Absicht, Richtigkeit, Täuschung, Wahrheit und genaue Uebereinstimmung des Aeusserlichen mit den Begriffen, den sich der Geist des

Künst-

Künstlers innerlich gebildet hat. Wenn gleich der Dichter und Tonkünstler nichts für das Auge malerisch erfinden kann, so ist ihm dennoch die Feinheit des Geschmackes eben so unentbehrlich, als dem Maler. Er erfindet Reize fürs Ohr, wie jener fürs Auge. Töne haben ihr Ebenmaaß, ihre Uebereinstimmung, ihren Schwung, ihre Zusammensetzung, wie sichtbare Gegenstände. Ueberladung, Unordnung, Trockenheit, Zwang, Roheit, Uebelstand schadet dem einen, und dem andern; wie ihnen Maaß, Ordnung, Geschmeidigkeit, Leichtigkeit, Feinheit, Wohlstand nützt. Es kann also nimmermehr schwer seyn, das alles, was von der Grenzenbestimmung des sittlichen und mechanischen Malers entwickelt worden ist, auf jede andere schöne Kunst zu übertragen.

Vorzüglich verdient hier die Dichtkunst eine nähere Entwicklung. Sie wird wegen der großen Verbreitung dieser Kunst dem Freunde derselben um ihrer selbst willen willkommen seyn, indeß sie dem Liebhaber der Malerei zur Beleuchtung dienen mag. Zuerst legt der Dichter, wie der Maler Hand an eine zweckmäßige Erfindung: er erfindet sittlich und malerisch, bestimmt sich die Zeichen, und führt endlich aus, was er gedacht, was er empfunden hat. Wir bemerken also auch in der Dichtkunst vier Hauptschritte, die sittliche Erfindung, die malerische Erfindung, die Zeichenbestimmung, und die Ausführung.

Menschliche Handlungen liegen dem Ziele aller sittlichen Künste am nächsten. Man kann sagen, das Ziel selbst sey der Charakter des Menschen, aber Handlungen sind denn doch der getreueste Spiegel, worinn wir ihn sehen. Der Bau des Körpers, die Reden, als ein Abdruck der Seele, und Empfindungen, wie sie in äusserliche Züge, oder in Worte übergehen, sagen uns sehr vieles von der habituellen Lage des Geistes; aber nichts zeigt sie deutlicher und bestimmter, als eine Reihe von Handlungen, denen wir in ihrem Ursprunge, in ihren Fortschritten, in ihrer Entwicklung die geheimsten Absichten, das innerste Gefühl, die Wahl der Mittel, das ganze Benehmen des Handelnden absehen können. Die Dichtkunst also in ihren vorzüglichsten Arten wählt diesen Weg: sie lehrt in Handlungen. Diese mögen nun klein seyn und allegorisch, wie in der Idylle, und der äsopischen Fabel, oder weit ausgedehnt, und auf historischen Grund gebaut, wie in der Epopee, und in Schauspielen, so hat denn doch der weise Dichter einerlei Zweck, Sitten und Charakter zu schildern, die Weisheit zu empfehlen, und die Thorheit entweder lächerlich, oder verabscheuungswürdig darzustellen. Die Satire, welche Gestalt sie auch annimmt, handelt entweder selbst, oder stellt Handlungen zur Schau auf. Nur die lyrische Dichtkunst schlägt diesen Weg selten ein, und begnügt sich, Charakter und Empfindungen meist unmittelbar zu schildern und zu wecken. Von der didaktischen Poesie, derjenigen wenigstens, welche in Künsten oder in

ir-

irgend einem Zweige der Körperlehre Unterricht giebt, können wir keinen ähnlichen Zweck angeben: wer wollte von dem Lehrgedichte über den Landbau, über die Bienenzucht, über die Sonnenfinsterniß, über Koperniks Weltsystem, über die anziehende Kraft der Körper sittlichen Unterricht erwarten? Wir können also solchen Produkten der Dichtkunst keinen andern Platz anweisen, als unter den mechanischen Künsten, da sie gleichsam nur das Körperliche der Dichtkunst, eine edlere Sprache, die malerische Erfindung, und den Versbau haben.

Die Handlung also ist die Seele der vorzüglichsten Gedichte, und wo diese nicht Statt hat, treten Charaktere und Empfindungen in eigener Gestalt auf. Es ist gewiß einerlei, ob sich der Dichter den sittlichen Zweck, welchen er seiner Arbeit aufstellt, voraus bestimmt, und dann erst eine Handlung sucht, auf die er vertrauen kann, daß sie die bestimmten Eindrücke machen werde; oder ob er eine belehrende Handlung vorher wählt, und dann erst die Grenzen des sittlichen Eindrucks mißt, wenn gleich das letztere in vielen Rücksichten bequemer und thunlicher scheint. Beides ist ihm unentbehrlich, er muß die Handlung und deren sittliche Absicht bestimmen, ohne sich damit zu begnügen, daß eine unfruchtbare, und im Ganzen zwecklose Handlung hie und da mit lehrreichen Denksprüchen ausstaffirt werde. Nach dem einmal angenommenen Zwecke richtet er sein Auge unverwendet. Dahin bindet er den Knoten,

entwickelt ihn theilweise, und löst ihn endlich ganz auf. Vor allen bestimmt er mit der größten Sorgfalt den Charakter der handelnden Personen, läßt sie diesem gemäß allenthalben auftreten, legt ihnen Worte in den Mund, die ihn beleuchten, und setzt sie in Lagen, worinn sie über Charakter und Empfindungen ein helles Licht verbreiten: alles in der endlichen Absicht, denjenigen sittlichen Eindruck, welchen er sich gleich anfangs zum Ziele genommen hat, mit der möglichsten Stärke, und mit dem besten Erfolge hervorzubringen. Die Handlung also, deren sittlicher Zweck, Charakter, Empfindungen und rührende Situationen beschäftigen des Dichters sittliche Erfindungskraft, und haben, wie leicht abzusehen ist, durchaus sittlichen Werth.

Vieles hierinn hat der Dichter mit dem Maler gemein. Aber er bleibt nicht, wo dieser steht. Der Maler kann nur einen Augenblick der Handlung zeigen: dem Dichter steht Anfang, Mittel und Ende zu Gebote: er zeigt sie in ihren Fortschritten. Diese Ausdehnung der Kunst verdankt er ihren Zeichen, da hingegen der Maler auf Linien und Farben beschränkt, sich zufrieden geben muß, eine Gebärde, eine Stellung, eine Miene, eine Empfindung, das ist, einen Augenblick der Handlung gezeigt zu haben. Dieser Unterschied der Zeichen öffnet also der Erfindung des Dichters ein weites Feld, und es liegt ihm nicht sowohl am Herzen, einen Gesichtspunkt der Handlung aufzufinden, aus welchem sie sich am lehrreichsten schauen

läßt,

läßt, als die Menge der Nebenhandlungen, Begebenheiten, Anschläge, Bestrebungen, Empfindungen, Charaktere so an einander zu binden, daß der nützliche Eindruck ungezweifelt erzielt wird. Man sieht hieraus, wie viel die sittliche Erfindung dem Dichter wichtiger als dem Maler seyn müsse, wiewohl sie beiden das Wesen ist, und die Seele der Kunst.

Des Sophokles Ajax soll uns zur Beleuchtung dienen. Der Dichter nahm den Stoff aus der allgemeinen Quelle, dem Kriege vor Troja. Ajax, Telamons Sohn, war sehr tapfer, aber auch überaus stolz, und seine Zunge schonte selbst der Götter nicht. Daß die Waffen des Achilles nicht ihm, sondern dem Ulyß zuerkannt wurden, brachte ihn zu dem rasenden Entschlusse, sich des Nachts an den Helden Griechenlands und am ganzen Heere zu rächen. Seinen Stolz zu züchtigen umhüllte Minerva mit einem Nebel sein Auge. Er sah die Viehheerden für Helden und Krieger an, schlug tapfer um sich her, erlegte deren die Menge, und schleppte die übrigen als Gefangene nach seinem Zelte. Hier kehrt er wieder in sich: welche Schande! Der Schmerz reißt ihn hin: er stürzt in das Schwerdt, und tödtet sich. Teucer, sein Bruder will ihn bestatten. Menelaus und Agamemnon gönnen dem Unglücklichen diese Ehre nicht, widersetzen sich mit Drohungen, und stoßen die bittersten Schmähungen wider beide Brüder aus. Teucer läßt sich durch nichts abhalten, und vergilt gleiches mit gleichem. Endlich kömmt der kluge

Ulysses dazwischen, ergreift seines Feindes Seite, und will, daß ihm zum Lohne seiner Tapferkeit, und der wichtigen Dienste, die er den Griechen geleistet hat, die Ehre der Bestattung nicht versagt werde. Ich glaube nicht, daß Sophokles den sittlichen Zweck vor der Wahl des Stoffes bestimmt habe; aber man sieht aus der ganzen Anlage, er habe denselben also gedreht und gewendet, daß es ohne weitere Erinnerung einleuchtet: auch der verdienstvolle Mann könne in Thorheiten stürzen, die sein Unglück unfehlbar nach sich ziehen; dennoch stehe es uns zu, seinen übrigen Verdiensten Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Dahin wird nun alle seine Erfindung, alle seine weitere Bestimmung, und seine ganze Ausführung zielen.

Zuerst also legt er Hand an die sittliche Erfindung, nämlich der Charaktere, der Empfindungen, des Knotens, der Auflösung, der zweckmäßigen Situationen. Es ist leicht den Ajax tapfer, stolz, rasend über beleidigte Ehre, den Teucer muthig, standhaft, den Ulyss klug und gerecht, den Agamemnon und Menelaus stolz, rachgierig, ungerecht, die Tecmessa treu, sorgfältig zu denken. Die Begebenheit selbst, und die oft behandelte Geschichte des troischen Krieges giebt diese Unterscheidungszeichen der Personen an. Aber jeden Charakter so zu bestimmen, daß er nicht jedem tapfern stolzen Helden, sondern dem Ajax allein, nicht jedem klugen Manne, sondern einzig dem Ulyss, nicht jedem rachgierigen Tyrannen, sondern ge-

rade dem Agamemnon oder Menelaus angehört, einander zwar ähnlich in manchen Zügen, aber im Ganzen so wenig durchaus gleich, als je zwei Menschengesichter, auch ausgewachsener Zwillingsbrüder, sich vollkommen gleichen können, ist eine schwere Arbeit, deren mühsame Behandlung nicht sowohl mit der ersten Erfindung abgethan, als durch die ganze Ausführung fortgesetzt wird.

Gewisse Umstände, in welche der Dichter seine Personen setzt, ihr Benehmen in denselben, alle Worte, wodurch sie sich äussern, und vorzüglich die Empfindungen, die jedesmal dem Charakter untergeordnet seyn müssen, tragen bei, die beschwerliche Arbeit glücklich auszuführen. Ajax schämt sich seiner offenbaren Thorheiten, Teucer seines Bruders, Tecmessa ihres Gemahls: aber Ajax wütet, ächzet, verzweifelt; Teucer macht Anstalten, seinen Bruder zu retten; Tecmessa fürchtet für sich, für ihren Sohn, für ihren Gemahl, bittet und weint. Die Empfindungen wechseln mit den Umständen. Itzt schnaubt Ajax nichts als Zorn wider Ulyss, und dessen Gönner; die Rachsucht spornt ihn zu tollen Unternehmungen: itzt sieht er sich mit Schande gebrandmarkt, wehklagt, und seufzt: dann faßt er den Entschluß, durch einen muthigen Tod die Schande zu tilgen, und öffnet noch einmal vor Vollführung der That, sanftern Empfindungen sein Herz. Auch Teucers Seele wird von verschiedenen Leidenschaften bestürmt. Er ist äusserst betroffen über die Nachricht von

sei-

seines Bruders Raserei; Schande vor dem ganzen Heere und Bruderliebe kämpfen in ihm. Er befrägt den Kalchas, schickt Boten an des Ajax Kriegsgefährten, kömmt selber, den Unglücklichen zu retten; aber zu spät; schon ist er auf Hektors Schwert gestürzt. Welcher Schmerz! aber seinem Bruder auch im Tode noch treu, schickt er sich an, die Leiche zu bestatten, ob er gleich vorhersah, daß er das ganze Heer wider sich aufbringen werde. In der That kömmt Menelaus, kömmt Agamemnon selbst, diesen Entschluß zu ändern. Teucer brennt auf, bleibt standhaft, und zeigt sich bescheiden gegen Ulyss, wiewohl dieser sein und seines Bruders Feind war. Man sieht einen männlich schönen Charakter, der wenn er gleich hie und da zu weit geht, den Helden doch nie aus der Fassung ganz wirft. Ich übergehe die Affekte der übrigen Personen, weil sie einfacher sind, und in gleichen Umständen erzeugt werden.

Der Knoten, und dessen Auflösung, wiewohl so manches daran mechanisch ist, gehört denn doch im Ganzen zur sittlichen Erfindung. Jener häuft und bindet die Schwierigkeiten, welche dem Ausgang der Sache im Wege liegen, diese zerstört sie, und führt ein unglückliches oder glückliches Ende heran. Oft sind die Hindernisse Maschinen, und werden wieder durch Maschinen gehoben: die Mittel, sie zu binden und zu lösen, holt man sich also aus der Körperlehre, und die Arbeit ist mechanisch. Aber wer die Maschine in den

Weg

Weg legt, wenn sie nicht ohngefähr dahin kam, oder wer sie davon abwälzt, strengt seine moralischen Kräfte an, handelt aus sittlicher Rücksicht, und tritt mit einem bösen oder guten Willen auf. Man kann also selbst die Maschine nicht spielen lassen, ohne den Stoff zugleich sittlich zu behandeln. König Lear kämpft mit dem Dunkel der Nacht, mit dem heulenden Sturme, und mit einem fürchterlichen Donnerwetter im offenen Felde: Sturm und Donner sind Uebel der Körperwelt; aber seine unmenschlichen Töchter stiessen ihn zum Hause aus, und machten ihn das Ungemach doppelt fühlen. Ihr Betragen, und was das Vaterherz dabei empfindet, ist sittlich. Des Ajax Gehirn geräth in Zerrüttung: wäre das nur eine Folge seines Nervengewebs, und seiner gallichten Säfte gewesen, so hätte die Erscheinung nur eine Ansicht, und diese würde durchaus mechanisch seyn: Nun aber ist die physische Lage des Helden eine Folge seines Stolzes, und seiner Rachgier, ein Verhängniß der Götter, den unbändigen Ehrgeiz zu züchtigen. Schon diese Rücksicht ist sittlich. Aber itzt kehrt Ajax wieder zu sich, schämt sich der Wirkungen seiner Wuth, sieht vor sich das Gespött des ganzen Heeres, verzweifelt, beschließt zu sterben. Hier ist Knoten und Auflösung sittlich, und nur die Veranlassung kann in gewisser Rücksicht mechanisch heissen. Allein noch ist die Auflösung nicht völlig. Der Tod tilgt noch die Schande des Unglücklichen nicht. Seiner Leiche wird die Ehre der Bestattung angestritten. Man weiß, wie schändlich dieß den Alten, und nach ihren Begrif-

fen,

sen wie nachtheilig es war. Agamemnon und Menelaus stemmen sich dagegen mit königlichem Trotze. Teucer beharret darauf aus Bruderliebe, Ulyss durch Klugheit verhindert den Ausbruch der Verbitterung, und hält dafür, daß die angestrittene Ehre der Tapferkeit des Ajax mit Rechten gebührt. Jeder Schritt, das ganze Gewebe, und dessen Entwicklung, ohne Dazwischenkunst einer Maschine ist durchaus sittlich.

Nun schreitet der Dichter zur malerischen Erfindung über, jene Umstände festzusetzen, die bestimmt seyn sollen, hie und da den Vorwurf lebhaft zu malen. Der Zweck also einer malerischen Erfindung sind lebhafte oder angenehme Bilder: diese aber findet der Dichter in den Umständen seiner Sache, in den Nebendingen, in der Beleuchtung des Hauptstoffes, in der Wahrheit der mannigfaltigen Stile, und in deren harmonischer Uebereinstimmung. Was wir so eben hergezählt haben, ist gerade dem Dichter das, was dem Maler Gruppirung, Vertheilung des Lichtes und des Schattens, Wahrheit der Lokalfarben, und eine Harmonie ist, welche die mannigfaltigen Farben gleichsam in einen Hauptton zusammen bindet.

In Trauerspielen zeigt sich diese Art Malerei zuerst beim Vortrage, welcher die ersten Auftritte beschäftiget, und zur Pflicht hat, den Zuschauer mit der gegenwärtigen Lage der Sachen, mit allen den Umständen und Vorereignißen bekannt zu machen, ohne

die

die das folgende nicht verstanden werden kann. Ein kalter Prolog, oder eine kunstmäßige Unterrredung, in der sich Helden einander erzählen, was der Zuhörer zu wissen braucht, kann dieses Bedürfniß befriedigen. Allein die Befriedigung ist matt und geistlos. Sophokles erfindet gemeiniglich Umstände dazu, welche statt der kahlen Erzählung ein lebhaftes Bild geben. Sein Oedip beginnt mit einem feierlichen Bittzug von Priestern und Knaben. Der Held fragt nach der Ursache, und es entwickelt sich hiemit, was dem Zuschauer unentbehrlich ist. Die Elektra eröffnet Orest mit einem Aufseher: dieser führt so eben den feurigen Jüngling nach Argos: zeigt ihm hier den Platz, dort Junos Tempel, und da die blutigen Schwellen, denen er einst den kleinen Orest entrissen hat. Welch ein lebhaftes Bild an der Stelle eines frostigen Prologs! Man hört eine ächzende Stimme: es ist die unglückliche Elektra, aber ungesehen. Orest will bleiben, will dem Geheule näher kommen, will die Jammernde aufspüren; aber sein Begleiter giebt es nicht zu: Wir müssen uns, spricht er, vor allem nach Apolls Geheiße fügen, und Reinigungsopfer dem väterlichen Schatten bringen, daher wird uns Sieg und Stärke kommen. Man sieht leicht, wie viel Vorzugs so eine Art der Erörterung habe. Aber wir haben noch das Malerische an dem Vortrag des Ajax nicht gesehen. Hier schlägt Sophokles einen ganz andern Weg ein: bisher suchte er sich Menschen, die dem Bilde Leben geben musten; nun ruft er eine Göttinn auf. Minerva führt ihren Liebling

Ulyſſ an des Raſenden Zelt, erzählt ihm die Folgen der Wuth, worein der Ehrgeiz den Unglücklichen geſtürzt, und der Blindheit, womit ſie ihn um der beleidigten Götter willen geſchlagen hat. Nicht genug, das Bild lebhaft, das iſt, die Sache anſchauend zu machen, ruft ſie den Raſenden ſelbſt heraus, deckt ihn, um Ulyſſen zu bergen, mit einem neuen Nebel, und ſetzt ihm Fragen, deren tolle Beantwortung den lächerlichen Irrthum, die noch beſtehende Wuth, und die ganze Lage der Sache ſchauen läßt. Zwar zieht die Göttinn aus dieſem Bilde den Schluß, wie groß der Götter Macht ſey, den verſtändigſten Mann in einen wütenden Thoren umzuſchaffen, und wie ſehr ſich der Sterbliche hüten müſſe, nie durch Reden oder Handlungen die Unſterblichen zu beleidigen; allein dieſe Warnung iſt nur gelegenheitlich angebracht: die vorzüglichſte Abſicht war, was vorhergegangen iſt, und ſelbſt die gegenwärtige Lage des Ajax treffender und lebhafter zu ſchildern. Nicht alles, was dem Augenblicke vorhergieng, worein der Zuſchauer gleichſam geriſſen wird, kann gleich Anfangs aufgedeckt werden. Erſt mit den fernern Fortſchritten entwickeln ſich Kenntniſſe von Dingen, die lange geſchehen ſind, und deren viele gemeiniglich nur langſam ſich aufhüllen müſſen, hier den Knoten noch feſter zu binden, dort ihn zu löſen, und den endlichen Aufſchluß zu geben. Es ſind alſo Nachholungen des Vergangenen, hie und da, immer zweckmäßig gemacht. Da ſie von gleicher Art mit dem Vortrage ſind, kömmt ihnen auch eine maleriſche

Er=

Erfindung mit eben dem Vortheile zu statten. Man verbindet sie nämlich mit lebhaften Darstellungen, und hütet sich vor aller kalten Erzählung. Umstände der Zeit, des Orts, der Begebenheit, der Personen enthalten gemeiniglich diejenigen Maschinen, welche zur Lebhaftigkeit der Schilderung gehören. Briefe, Urkunden, Ringe, Porträte, Zeugen sind abgenutzte, aber oft unentbehrliche Mittel. Unser Ajax hat des Nachholens nicht viel nöthig. Alles, was der Zuhörer wissen muß, oder gewiß das meiste, liegt schon im Vortrage offen da: sein Streit nämlich um Achilles Waffen, das ungünstige Urtheil, seine Raserei und Rachgier, das Erkenntniß der Thorheit. Nur die Verdienste, die er um die Unternehmung der Griechen bei Troja hatte, werden von ihm selbst an verschiedenen Orten erwähnt, und von Teucer gegen Menelaus und Agamemnon wiederholt. Diese Nachholung ist jedesmal feierlich, einmal von dem beschämten Helden, der sich von der gegenwärtigen Schande durch die Erinnerung auf das Vergangene retten will, das anderemal von dem aufgebrachten Bruder, welcher sich der ungerechten Foderung übermüthiger Feinde widersetzt, und von einem gerechtern Feinde selbst, welcher den neuen Zwist beizulegen kömmt.

Allein nicht der Vortrag nur und die Nachholung, auch die interessanteren Theile des Knotens und der Auflösung müssen durch Maschinen unterstützt werden, deren Bestimmung in die malerische Erfindung gehört.

 Von

Von dieser Art sind alle Darstellungen, deren Lebhaftigkeit nicht durch Worte allein und durch Wendungen, sondern vielmehr durch eine vortheilhafte Zusammenstellung der Umstände und Nebendinge erhalten wird. Sophokles ließ Tecmessa erzählen, wie sich Ajax in seiner Raserei benommen habe, und wie gerecht nun sein Schmerz sey, seit er wieder zu sich selber gekommen ist. Hiemit gab er sich nicht zufrieden: Ajax jammert laut in seinem Zelte. Die Kriegsgefährten sind nun um so begieriger, ihren Helden wieder zu sehen. Tecmessa wagt es, öffnet das Zelt. Welch ein Bild! Ajax sitzt da, niedergebeugt von der Erinnerung an seine Wuth. Er sieht seine Gefährten, schüttet seinen Jammer in ihre Busen, beklagt seinen unglücklichen Zustand: durch diesen einzigen Einfall, wieviel gewann das Bild an Lebhaftigkeit! die Absicht, und die mittelbare Wirkung desselben war allerdings sittlich, den Jammer des Helden, und die Schande der Thorheit schaubar zu machen: aber das Anschauliche kömmt durch Hilfe einer Maschine hervor, deren Erfindung mechanisch ist. — Gewiß zu sterben drückt er seinen Entschluß durch Worte aus, die keinen Zweifel mehr über die Zukunft zurücklassen: allein itzt läßt er seinen Sohn herbei holen, reicht ihm sein Schild, empfiehlt ihn seinen Gefährten, seinem abwesenden Bruder, verlangt mit seinen übrigen Waffen begraben zu werden. Wie viel Leben, Rundung, Wahrheit kömmt so ins Bild! — Nun ist es Zeit, den bittern Entschluß zu vollziehn. Er steckt das Schwert, ein Geschenk Hektors, an dem

Hefte

Hefte in die Erde fest, stellt sich vor demselben hin, richtet an Jupitern seine letzte Bitte, fleht den Furien, ruft dem Tode: dann gedenkt er noch seines Vaterlandes, sieht nach den Quellen, nach den Gefilden Trojens umher, und stürzt auf die Spitze des Schwerts hin. Alle diese Umstände, größtentheils mechanisch, geben ein lebhaftes Bild, anders, als hätte er sich unvermuthet, einen verborgenen Dolch ins Herz gestossen, um hinzutaumeln und zu sterben, wie es bei tragischen Selbstmorden althergebracht ist. — Inzwischen wird von allen Seiten herbeigelaufen; man sucht den Rasenden auf, findet ihn nicht; endlich hört Tecmessa die Stimme des Aechzenden, tritt dem Gebüsche nau, sieht ihn durchbohrt mit dem Tode ringen. Sie jammert laut, und ihr Jammergeschrei ruft die Suchenden alle herbei. Wer sieht nicht, wozu dieß alles erdacht sey? Konnten auch die Leidenschaften heftiger in Aufruhr gerathen? Dieß ist sittliche Erfindung; sie beschränkt sich aber auf den einzigen Satz: ich muß alle die Umstände aufhäufen, welche das Bild lebhaft und feurig malen. Allein nun hebt sich eine beschwerlichere Frage: Welche sind wohl auch diese Umstände? wie soll ich sie einander unterordnen, wie in Gruppen vertheilen? welche beleuchten, welche in den Schatten stellen? Alles durchaus mechanisch. Und die Folge? Zweifelsohne Rührung des Zuschauers: aber das hindert nicht, daß nicht die Maschine, welche, dem Auge vorgehalten, das Herz in Bewegung setzt, mechanischer Erfindung sey.

Da die Beleuchtung der Gegenstände, die Wahrheit der Farben, womit sie geschildert werden, und deren Uebereinstimmung zu einem Hauptone, einerseits zur Erfindung oder gewiß zur Auswahl, andererseits zur Zeichenbestimmung, die nie ganz ohne Erfindung ist, gehören, so will ich sie auch, das Unangenehme der Wiederholung zu vermeiden, dahin übertragen, und itzt nur soviel erinnern, daß in der Zeichenbestimmung selbst alle Auswahl, welche die Absicht hat, dem Ohre, dem Auge, oder vielmehr der Phantasie, gleichsam zur Erholung Ruhepunkte und angenehme Zeichen aufzustellen, das ist, alles, was auf Ruhe, Geschmack, und bloße Ergötzung hinausgeht, sollte sich das sinnliche Vergnügen auch ins sittliche auflösen lassen, nichts weiter als mechanischen Werth habe: denn auch in diesem Falle würde sich das Sittliche der Empfindung einzig auf die fernere Absicht, auf eine langsame Vorbereitung, auf den Zusammenhang mit dem, was eigentlich sittlich wäre, beschränken; Vortheile, die jeder gute Dichter von seinen Maschinen um so gewisser erwartet, je mehr er den eiteln Dienst derjenigen verschmäht, die nichts sonst, als Maschinen sind. Eine fremde Kleidung, eine sonderbare Dekoration, müßige Vorstellungen alter Gebräuche, die meist noch das Unglück haben, ins Lächerliche zu fallen, wenn sie gleich von Dichtern mühesam aufgesucht, und nicht selten wichtigern Grundsätzen vorgezogen, wenn sie gleich von Zuhörern bewundert und angestaunt werden, sind denn

doch

doch ein Beweis, daß man oft Zeichen wählt, ohne den Grund derselben einzusehen.

Die Zeichen des Malers sind Linien und Farben: die Zeichen des Dichters liegen in der Sprache. Beide haben die Pflicht, durch ihre Zeichen Charaktere, Empfindungen, Handlungen zweckmäßig zu schildern. Was der Maler durch Zeichnung, Physiognomie, Stellung, Rurdung, Lokalfarben, Schattirung hervorbringt, das leistet der Dichter durch die Wendungen seiner Sprache, durch die Form seines Vortrags, durch die Wahrheit seines Stils, und durch den Wohllaut des Verses. Nicht alle Zeichen bestimmt sich der Dichter zum voraus: die meisten Wendungen und Ausdrücke entstehen ihm erst unter drr Ausführung, aber sie gehören darum nicht weniger zur Zeichenbestimmung. Die Zeichen an sich sind mechanisch, und ist es auch der Vorwurf, welcher bezeichnet werden soll, so zweifelt Niemand an dem Mechanischen der ganzen Arbeit. Anders, wenn der Vorwurf sittlich ist: zwar bleibt das Zeichen mechanisch, wie Farben und Linien, aber also mit einander verbunden, daß wir Charakter, Empfindung, Handlung, das ist, Sittlichkeit sehen; so entsteht eine Arbeit von ganz anderer Art: das Mechanische und das Sittliche bieten sich einander freundschaftlich die Hand, tretten zugleich nebeneinander her, oder folgen einander auf den Fuß, und man kann sagen, daß das Mechanische immer auf das Sittliche Rücksicht nimmt, und blos um dessen Willen sein Da-

 seyn

seyn hat. So oft also bei Bestimmung der Zeichen der Mechanismus der Sprache in dem Bau derselben, in ihren Wendungen, in der Form des Vortrags, im Stile, und im Verse entscheiden muß, wird sie durchaus mechanisch seyn: entscheidet aber Menschenkenntniß und Moralphilosophie, so ist auch die Zeichenbestimmung sittlich. Denke man Fälle, in welchen es schwer läßt, ob die Moral, oder die Sprache entschieden habe, so kann man gewiß seyn, daß beide zu thun hatten. Hiemit müssen wir bei des Dichters, wie bei des Malers Zeichenbestimmung drei Fälle unterscheiden: denn oft ist es weit schwerer, das Bezeichnete, so wie es noch in der Idee lag, zu ordnen, als wenn es bereits in Ordnung ist, mit den gehörigen Zeichen darzustellen: Ein andermal liegt das Bezeichnete im Gedanken ordentlich und offenbar da; aber treffende Zeichen dazu aufzubringen, hat grosse, nicht selten unübersteigliche Hindernisse: Endlich hat es auch manchmal das Ansehen, daß sich die Schwierigkeiten gleich theilen, und das Zeichen wie das Bezeichnete dem Dichter saure Arbeit macht. Nach dieser Unterscheidung der Fälle wird es dem Leser nicht schwer fallen, an der Zeichenbestimmung des Dichters wahrzunehmen, was eigentlich sittlichen, was nur mechanischen Werth habe.

Wir wollen also nur noch, um diese Fälle deutlicher unterscheiden zu können, die Zeichen des Dichters etwas bestimmter entwickeln, und mit Beyspielen beleuch-

leuchten. Der Bau einer Sprache bedarf keiner Erklärung; inzwischen ist dem Dichter die Einsicht in denselben so unentbehrlich, als dem Maler die Kenntniß der Anatomie, der Perspektiv, der Baukunst, und die darauf gegründetete Zeichnung ist. So leicht es auch scheint, eine Quelle der Zeichen zu kennen, die selbst dem geringsten im Volke nicht unbekannt ist, so schwer ist es denn doch, in derselben einen hohen Grad von Vollkommenheit zu erreichen. Sie ist weites Umfanges, und unterliegt im gemeinen Gebrauch so vielen Unrichtigkeiten, daß deren Berichtigung allein schon ein sehr mühesames Werk ist. Und nun, den ganzen Reichthum zu umfassen, den eigentümlichen Sinn und den ausgeborgten jedes Wortes, die vielerlei Bindungen, Versetzungen, Umkehrungen, Biegungen der Töne, mit ihrem wahren Maaße zu bestimmen, ist eine Arbeit, der nur ein vieljähriger Fleiß, und eine unverdrossene Mühe gewachsen ist; aber die Arbeit ist allerdings so mechanisch, als Zeichnung und Kolorit.

Die Wendungen sind in ihrer Art mannigfaltig. Einige sind beinah nur grammatisch, beziehen sich einzig auf den Bau der Sprache, und sind bestimmt, der Rede so viel Kürze, Rundung, und Wohlklang zu geben, als es die Natur der Sprache und die Umstände erlauben: andere hingegen haben die höhere Absicht, dem Gedanken Stärke, Licht, Feuer; der Empfindung Leben und Nachdruck zu verschaffen. Die erstern sind also durchaus mechanisch; die letztern, weil sie immer

sittliche Rücksicht nehmen, immer Wahl und Stellung der Wörter nach dem Gedanken und nach der Empfindung messen, verfahren auf eine Art, die offenbar das Geistige, und vorzüglich das Sittliche mit dem Mechanischen mengt, wenn der Vorwurf anders einer Sittlichkeit fähig ist. Beinah ebendasselbe gilt von der Form des Vortrags. Bald erzählt der Dichter, bald läßt er andere erzählen, bald führt er seinen Helden redend ein. Dieß geschieht nicht selten, blos um der Abwechslung willen, oder dem Vortrage mehr Rundung, mehr Haltung, mehr Schmackhaftigkeit zu geben. In so einer Rücksicht ist die Arbeit mechanisch. Demungeachtet sind die verschiedenen Formen des Vortrags bestimmt, wesentlichere Vortheile zu schaffen. Wie das, was man selbst sieht, tiefer ins Herz greift, als was man nur erzählen hört, so drückt sichs auch mächtiger ein, wenn wir den Helden selbst reden hören, sollte gleich der Augenzeuge noch so gerührt seyn: darum läßt Minerva den rasenden Ajax heraustreten, darum öffnet Tecmessa das Zelt des Jammernden, darum stürzt sich der Unglückliche vor den Augen der Zuschauer auf die Spitze des Schwertes, darum kommen Menelaus und Agamemnon selbst zu Teucern, und begnügen sich nicht, ihm die trotzigen Befehle durch Boten zu senden. Charakter, Empfindung, Handlung erhält dadurch Leben und Kraft. Ein Wort aus dem Munde des Helden giebt uns von der Lage und von der Bewegung seiner Seele ächtere Begriffe, als noch so künstliche und ausführliche Beschreibungen. Die Formen

des

des Vortrags also nach diesem Ziele gerichtet haben unstreitig ein sittliches Verdienst, und der gute Dichter wird sichs selten erlauben, dieselben nur der Mannigfaltigkeit wegen zu verändern, sondern vielmehr seiner besondern sittlichen Absicht, der Wichtigkeit der Gelegenheit, der Würde des Vorwurfs, der Gewalt der Empfindungen, oder der Stärke des Charakters anzupassen suchen. Der drammatische Dichter hat die Auswahl der Formen nicht so ganz in seiner Willkühr. Er redet nie selbst, läßt stets andere reden. Dafür aber ist er um so mehr bedacht, die wichtigsten Auftritte seiner Handlung, in denen sich Charakter und Empfindung im vorzüglichen Lichte zeigen können, nicht durch blosse Erzählungen schlaff zu machen.

Ich werde über den Stil nimmermehr der Wendungen, auch nicht der allgemeinen Zierrathen, die auf Geschmack und Vergnügen hinausgehn, erwähnen; sondern nur das Wesentliche, so weit es zu unserer Absicht taugt, berühren. Die Schreibart bildet sich nach dem habituellen Charakter, und nach der gegenwärtigen Empfindung des Schreibenden. Da nun individuelle Charaktere so sehr von einander unterschieden sind, als individuelle Menschengesichter, so sind es auch die Stile einzeler Schriftsteller. Sie lassen sich denn doch unter einige Hauptarten bringen. Es wäre hier zu weitläufig, dieselben zu entwickeln. Die Abtheilung in den natürlichen, mittlern und erhabenen Stil schwankt zu sehr, und ist zu wenig in der Natur gegründet, als

daß sie uns zum Leitfaden dienen könnte. Ich glaube, und werde es ein andermal ausführlicher behandeln, gleichwie wir an guten Gemüthsarten zwischen den grossen, starken, feurigen Seelen, und zwischen den sanften, feinen, witzigen unterscheiden, so giebt es einen hohen und einen witzigen Stil, einen starken und einen feinen, einen feurigen und einen sanften: nicht als ob gedachte Eigenschaften die einzigen wären, sondern weil sie die herrschenden seyn müssen, wenn der Stil davon den Namen führen soll. Diese sechs Eigenschaften können wir als die Hauptfarben betrachten, aus deren Mischung alle guten, und von deren Auswüchsen alle bösen Arten des Stils entstehen. So ist denn der Stil ein Abdruck der Seele, vorzüglich des Charakters, entweder desjenigen, der im Dichter selbst liegt, oder gewiß deren, die er seinen handelnden Personen zweckmäßig bestimmt hat. In dieser Rücksicht verhält sich der Stil, wie die Charakterzeichnung des Malers: das Zeichen ist körperlich, das Bezeichnete sittlich. Aber es liegt noch eine andere Verschiedenheit im Stile, welche nicht die Seele des Redenden, sondern der Gegenstand giebt, von dem die Rede ist: die größeste Seele stimmt sich zu den alltäglichen Geschäften herab, und würde ohne diese Herabstimmung unerträglich seyn. Inzwischen behält sie dann auch von dem feierlichen Anstande noch so viel zurück, als genug ist, große Seelen von gemeinen zu unterscheiden. Hier also gilt der Unterschied, den wir oben bemerkt haben: edle Vorwürfe verlangen eine erhabene Sprache,

schöne

schöne fodern Putz und Zierlichkeit auf, und den alltäglichen genügt der natürliche Stil, oder die Umgangssprache feiner Gesellschaften. Liegt das Hohe, das Schöne, das Kleine, nach welchem sich der Stil schmiegt, nur im Körperlichen, oder Mechanischen des Vorwurfs, so ist auch die Arbeit, das gehörige Maaß der Schreibart zu bestimmen, mechanischer Art. Aber die Rede sey von der unbändigen Rachgier des Ajax: alles muß Flammen sprühen, und selbst die anscheinende Gleichgiltigkeit des Helden eine gewaltige Glut verrathen, worüber glühende Asche liegt, um beim ersten Hauche sogleich wieder in Flammen aufzulodern. So eine Bestimmung fodert nicht ein mechanischer Vorwurf, verlangt des Helden Charakteristische Seelenlage: sie ist also sittlicher Art. Noch eine Bemerkung kann uns über den Stil die mechanische Bestimmung von der sittlichen unterscheiden: Wir haben sie bereits oben berührt. So sehr auch der hohe Charakter manchmal herabstimmt, oder der feine und witzige sich aufschwingt, behalten sie doch, jener etwas feierliches, dieser etwas munteres und natürliches bei. Unmöglich kann, zumal in einem langen Werke, einerlei Schreibart gelten, da die Gegenstände, welche darinn vorkommen, so gar sehr verschieden sind. Soll Homer mit gleicher Feierlichkeit beschreiben, wenn Telemach in seinem Gemache sich entkleidet, um zu Bette zu gehn, und wenn er mit seinem Vater sich erhebt, das geworfene Loos an den unbändigen Freiern zu vollziehen? oder soll es dem Stile Virgils einerlei seyn, ob seine Helden

im

im schrecklichsten Sturme mit Winden und Wellen ringen, oder gerettet am Ufer das Feuer anfachen, ihr Getreide trocknen, und ein mäßiges Mahl bereiten? Man wird also in jedem Werke der verschiedenen Schreibarten so viel, als der verschiedenen Vorwürfe gestatten müssen, ohne noch darum die gepriesene Einheit des Stils, das Merkmal der Vollkommenheit zu zerstören. Diese Einheit besteht nicht in einerlei Stile, sondern in der Harmonie des Gemisches. Der Maler, um seinem Bilde Wahrheit zu geben, bedient sich nicht einer Farbe nur, sondern mengt sie also durcheinander, daß jeder Vorwurf seine eigene Farbe hat: aber diese Mannigfaltigkeit in eine Einheit zu binden, giebt er seinem Gemälde einen einzigen Ton, der über das Ganze verbreitet ist. Sein Verfahren hiebei ist von jenem des Dichters nur so weit unterschieden, als es die Zeichen sind, deren sich beide bedienen. Er bestimmt sich zweckmäßig die Haupttinte, welche den mannigfaltigen Farben einen harmonischen Ton geben soll. Man nehme an, daß es die glühende sey. Nun mengt er unter jede Lokaltinte etwas Roth: dadurch bleiben die Farben, was sie sind, und nehmen von dem Beisatze nur so viel an, als nöthig ist, die verlangte Harmonie hervorzubringen. Auf eine ähnliche Art geht der Dichter zu Werke. Er bestimmt sich aus dem Charakter, den er selbst annimmt, oder aus diesem, den er seinem vorzüglichen Helden giebt, oder etwa auch aus jenem, den die Wichtigkeit der Hauptsache verlangt, den herrschenden Ton, welchen das Produkt seiner Kunst

haben soll. Dieser Ton, auf alle Theile des Ganzen verbreitet, giebt dem Stile diejenige Harmonie und Gleichförmigkeit, ohne die es das Ansehen gewinnen würde, als ob das Produkt der Kunst entweder mehreren Händen zugleich, oder zwar einer nur, aber einer noch unvollkommenen sein Daseyn zu danken hätte. Die Bestimmung des Hauptones an und für sich ist eben so mechanisch als die Bestimmung der Lokalfarben, aber die Rücksicht, welche genommen werden muß, um die Eindrücke auf das Herz, die durch Erzählungen, Beschreibungen, Handlungen, Charaktere, Empfindungen erwirkt werden sollen, in einen Haupteindruck zusammen zu binden, welcher der vorzüglichste des ganzen Werkes, und der Hauptzweck des Gedichtes seyn soll, hat unstreitig moralischen Werth.

Sind die Zeichen bestimmt, die vorzüglichsten nämlich, so schreitet der Dichter zur Ausführung über. Bisher lag noch das ganze Gedicht in seiner Seele, als was er sich etwa zur Unterstützung des Gedächtnisses aufgezeichnet hat: aber nun schreibt er ordentlich nieder, was er gedacht, was er empfunden hat. Es ist unmöglich, diese Ausführung ganz von der Erfindung, und von der Zeichenbestimmung zu trennen. Selten schreibt der Dichter das Erfundene nieder, ohne gleichsam von neuem zu erfinden. Die erhitzte Einbildungskraft, das Gefühl, selbst durch die Ausführung erwärmt, kurz die Begeisterung, in welcher er schreibt, schreiben muß, spannen seine Seele zu neuen Ideen.

Zu-

Zusammenstellungen, Vergleichungen, Empfindungen. Itzt entwickelt er einen feinen Zug des Charakters, itzt rührt er des Herzens tönendste Saite, itzt erfindet er seinem Gedanken eine neue Wendung, seiner Empfindung eine neue Stärke, dem Charakter ein beredteres Zeichen, der Handlung ein helleres Licht, dem Knoten eine engere Schürze, der Katastrophe eine gefälligere Leichtigkeit, und überhaupt seinen Ideen Licht, Stärke, Glanz, Würde, Neuheit. Das meiste von dem Allen gehört dem Stil an, manches auch der Erfindung im eignen Verstande, und der übrigen Zeichenbestimmung. Man hat also eben so wenig Recht, den Stil, als die Erfindung und die Zeichenbestimmung zur eigentlichen Ausführung zu ziehen.

Diese beschränkt sich blos auf die Anwendung der Sprache, und auf den Bau des Verses. Ich verstehe eine Anwendung, welche den Gegenstand, so wie er in der Idee existirt, mit Worten malt. Der Gedanke, ein Werk der Erfindung, und der Zeichenbestimmung, muß seine ganze Rundung, seine Stärke, seine Wendung, sein Feuer, seine Kürze, und was ihn sonst noch empfehlen mag, mit einem Worte, seine individuelle Existenz zum Voraus haben: dann holt sich der Dichter aus der Natur und aus dem Reichthum seiner Sprache erst die Worte heraus, welche denselben sichtbar machen. Worte sind des Dichters Zeichen, wie Linien und Farben des Malers: Dennoch sind beide hierinn auch unterschieden: Linien und Farben liegen

schon

schon vor der Ausführung in der Idee des Malers, und so auch kostet ihm es noch Mühe, setzt es noch lange Uebung voraus, Züge und Farben, wie er sie gedacht hat, auf die Wand zu bringen. Der Dichter hingegen erfindet sich nur die Gedanken, und die Worte, in welche er sie kleidet, gehören der Ausführung: denn würde er sich auch zum voraus die Worte bestimmen, so bestände seine ganze Ausführung in der sehr geringen Kunst, die Worte auf Papier niederzuschreiben. Die Ursache dieses Unterschiedes ist einleuchtend, weil die ganze Zeichenbestimmung des Malers sich größtentheils in physionomische Merkmale, in Lokalfarben, in Licht und Schatten auflöst, die also noch eher bestimmt werden müssen, als die Hand sich deren Ausführung unterzieht. Richtigkeit, Bestimmtheit, Kürze, Deutlichkeit in den Ausdrücken, Beleuchtung der Hauptidee, Herausbebung des Vorwurfes, Rundung der Sätze, Wahrheit und Leichtigkeit in Verbindungen, Mannigfaltigkeit in den Uebergängen, und was dem ähnlich ist, so weit es sich auf Kenntniß und Einsicht in die Sprache gründet, sind Werke der eigentlichen Ausführung in Rücksicht auf Sprache.

Die andere Rücksicht, auf den Vers nämlich, hat weniger Schwierigkeit. Man kann entweder die Art oder den Bau des Verses betrachten. Ich rede von keiner Erfindung der Versarten, da sich zu den erfundenen nicht leicht was Beträchtliches hinzusetzen läßt. Es kömmt also meist nur auf die Auswahl der bestehenden

den

den Versarten an, eine Arbeit, die in den meisten Fällen wenig Mühe macht. Nur in lyrischen Gedichten ist hierinn eine Art Freiheit, die die Wahl erschwert. Der kluge Dichter wählt diejenige Versart, welche sich vorzüglich zu seinem Stoffe, zu seinem Charakter, und zu dem Gange der Leidenschaften schickt. Diese Arbeit allein ist sittlicher Art. Den gewählten Vers richtig und wohlklingend zu bauen, setzt Reichthum und Gelenksamkeit der Sprache, Mannigfaltigkeit in den Wendungen, Richtigkeit in Bemessung der Töne, Feinheit des Ohres, das ist Kenntniß und lange Uebung voraus: aber das eine wie das andere ist mechanischer Art.

Ich habe nicht nöthig, die Sache deutlicher zu erklären. Jeder Kunstverständige kennt sie. Meine Absicht, sie hier zu entwickeln, gieng nicht weiter, als in der Dichtkunst, wie in der Malerei die Grenzen zwischen dem sittlichen und zwischen dem mechanischen Kunsttheile anzuzeigen.

I.

Neapel den 28. Mai 1788.

Vielleicht ist keine Kunst, selbst die Dichtkunst nicht, über deren Werke so verschiedentlich geurtheilt würde, als es über die Werke der Malerei geschieht. Es ist nicht genug, den Grund dieser Verschiedenheit in der allgemeinen Erfahrung aufzusuchen, daß es der Sinne

so viel als der Köpfe giebt. Bei Künsten, die keine Empfindungen zu wecken haben, gilt gewiß mehr Einheit des Urtheils. Niemand, der den Versuch machen kann, versagt einem vortreflichen Uhrwerk seinen Beifall: die Wirkung ist einzig, bestimmt; wer daran zweifeln wollte, kann es nur so lange, bis er im Stande ist, die Erfahrung sich selbst zu machen. Ganz anders verhält sichs mit Künsten, die auf Geschmack und Gefühl wirken. Das Urtheil über die äussere Hülle, den unbedeutendsten Theil des Uhrwerks, über Form und Verzierung, zumal in Konkurrenz mit andern, wird nimmermehr so einstimmig seyn: denn nun sitzt der Geschmack zu Gerichte, und urtheilt nach dunkeln, schwankenden Gesetzen. Um so mehr, wenn wir es mit dem innern Gefühle zu thun haben! Dichtkunst und Musik erfahren es täglich. Gleichwie der Gang der Empfindungen bei verschiednen verschieden ist, so bleibt bei Produkten dieser Künste der eine kalt, wenn der andere bis zum Enthusiasmus aufbrennt, diesen dünkt die Wirkung zu schwach, jenen übertrieben, man klagt da über Frostigkeit, indeß man dort aus vollem Halse lacht, und die selige Rührung des einen hat nicht selten des andern Langeweile zur Seite.

Zu dieser Verschiedenheit der Empfindungen kömmt noch jene der Begriffe: In mechanischen Künsten ist man eins über den Zweck ihrer Werke, und theilt sich höchstens noch über die Formen derselben. In den sittlichen schwankt das Ziel selbst; daher man sichs

 er-

erlaubte, sie bald die Freien, bald die Schönen, bald die Nachahmenden, bald die Vergnügenden zu nennen, je nachdem man ein Mittel derselben liebgewonnen hat, um es mit dem Ziele selbst zu verwechseln. Das Sinnreiche der Erfindung, die Schönheit der Figuren, die Wahrheit der Darstellung, und das Vergnügen, so hieraus entsteht, können dem Philosophen nur als Kanäle gelten, seine nützlichen Eindrücke sicherer dahin zu leiten, wohin sie wohl ohne diese Umwege nie gelangen würden: aber hierinn das Ziel sehen, wäre gleichviel, als im Syrupe, welcher die Bitterkeit der Arzenei mildern soll, die heilende, oder in Gewürzen, welche den Gaumen reizen, die nährende Kraft suchen wollen. Das Alterthum rechtfertigt unsere Irrwege nicht: denn des Zeuxes Trauben, denen die Vögel zuflogen, und des Parrhas täuschender Vorhang, und die Mädchen, welche das Bild der Venus geben mußten, sagen noch nicht, daß man hierin das Wesen der Kunst gelegt habe, wenn gleich das Wachsthum der Mechanik nicht ohne Bewunderung blieb.

Ich will Sie nicht, lieber Freund, an das Eitle und Spielende unserer Gedichte erinnern, Sie kennen es besser, als ich: Nur erlauben Sie mirs, einen Blick auf unsere Bühne zu werfen. Bestimmt, eine Nation umzubilden, zu edlen, großen Empfindungen zu wecken, ihren Geist in Thätigkeit zu setzen, durch Thaten würdiger Ahnen zu entflammen, und nach einem eigenen hohen Tone zu stimmen, steht sie itzt Tän-

deleyen

deleyen auf, entnervt durch Weichlichkeit, zieht hervor, was vergessen seyn durfte, und wenn sie noch würdige Thaten vors Volk bringt, sucht sie sie in Indien, in Egypten, in Kleinasien, im alten Rom, in den Trümmern Griechenlands, aller Orten, nur nicht zu Hause auf. Dennoch gefällt sie, wird wohl auch bewundert, denn sie ahmt glücklich nach, und befriediget diejenigen, welchen es darum ist, die Abendstunden angenehm hinzubringen. Man scheint also wohl, außer seinem Vergnügen, kein anderes Ziel anzuerkennen, und der würde das Unglück haben, für einen Sonderling gehalten zu werden, welcher unvorsichtig genug wäre, noch eines anderen und edleren Zieles zu erwähnen. Die Musik ist noch schlimmer daran: ich lebe nun in dem Lande, wo man glaubt, daß sie zu Hause ist: Es mag seyn; aber entweder ist es eitler Traum, was uns die Vernunft von dem Nützlichen sagt, so in allen menschlichen Werken liegen soll, oder die Musik hat ihr Ziel verfehlt. So berufen die Oper in Neapel ist, so wenig scheint sie zu seyn, was sie sollte. Wir kennen keine größere Kraft der Musik, als ans Herz zu greifen. Sie ist eigentlich bestimmt, die Empfindungen, welche der Dichter wecken wollte, noch höher zu stimmen, als sie wohl die Deklamation allein nicht stimmen kann. Das ists nun aber, was man am wenigsten sucht: In Neapel, und in den meisten Städten Italiens ist das Theater ein Konservationsort: insgemein hebt sich der Lermen so laut, daß alle Bestrebungen der Sänger nicht zureichen, denselben zu überstimmen.

Man hört also nichts, als ein Paar Arien, die vorzüglichen Beifall erhalten, und dem Publikum ein kurzes Stillschweigen abdringen. Es sind nicht etwa Gesänge, welche die Seele ungemein emporheben, sondern Gesänge, an denen sich, wie man sagt, die Kunst zeigen kann: schwere Uebergänge, hohe glücklich erhaschte Töne, fertige Läufe, bei welchen das Gefühl ruhig bleibt, locken Stille und Bewunderung ab. So wird es aber begreiflich, wie man dulden mag, daß drei bis vier Monate ununterbrochen dieselbe Oper, meist für dieselben Zuhörer gegeben wird, daß Verschnittene mit Weiberstimmen im Harnisch und Helme erscheinen, den hohen Kothurn mit ihrem Soprane abzuwürdigen, daß sich die Boufen und Konsorten das wunderlichste Ding erlauben, und ich weiß nicht, sich untereinander, oder die Zuschauer burlen, daß sich ein Pulcinella mit einer heiseren Stimme, mit unanständigen Zweideutigkeiten, und mit dem niedrigsten Dialekte hohen Beifall erwirbt, daß man bei den Solosprüngen der Tänzerinnen kein Getöse, nicht einmal ein Gezische erlaubt, nachdem man zwei Drittheile der Oper, troß dem bewunderten Metastasio, ungestört durchgelärmet hat.

Was die sittlichen Künste überhaupt, das erfahren die bildenden, wie mich dünkt, im völleren Maaße: denn bei gleicher Verschiedenheit von Empfindungen theilen sich hierüber die Begriffe weit mehr. Man findet es lächerlich, auch darinn das Belehrende suchen

zu

zu wollen, oder läßt sich nichts weniger beikommen, als dasselbe in den Charakter der Figuren zu legen. Die Uebertreibungen, womit in unseren Tagen die Physiognomik aufgetretten ist, die einzige, oder gewiß die vorzüglichste Sprache der bildenden Kunst, hat das Vorurtheil, anstatt zu heben, bestärkt: und wenn man noch geneigt ist, dem Maler nützliche Eindrücke zu erlauben, so unterläßt man doch nicht, der Kunst mechanisches Verdienst ewig ins sittliche zu mengen, gemeiniglich zum Nachtheil des letztern. Daher sind meist die Beschreibungen der Kunstwerke unzuverläßig, höchstens etwa dem Bilderhändler noch brauchbar. Oft mengt sich der Parteigeist, oder die Gewinnsucht, oder irgend ein herrschendes Vorurtheil ins Werk. Vasari hub alles, was aus Florenz kam, und konnte den Corregio so groß nicht finden, als ers war, weil er das Glück nicht hatte, in Toskana gebohren zu seyn. Bellori trägt kein Bedenken, seinen Raphael dem Apelles, welchen wir nicht kennen, an die Seite zu setzen, und dennoch reden alle seine Grabsteine, selbst das bekannte Sinngedicht Timuit quo sospite vinci rerum magna parens, et moriente mori von keiner höheren Kunst, als die Natur nachzuahmen, ein Verdienst, so ihn noch lange nicht über die Künstler seines Zeitalters, viel weniger über das blühende Alterthum hub. Ueberhaupt hangen die Lobsprüche, selbst über Raphaels Werke nicht allerdings zusammen. In seinem berühmten Streite der Theologie soll er nach Bellori nicht ohne göttliche Eingebung, seine Theilnehmung an der Weis-

heit des Himmels dargethan, und seine übermenschlichen Begriffe entwickelt haben. Allein damit wir nicht irre gehen, wird der Beweis von der Figur des himmlischen Vaters, von den offenen Armen des Heilands, und von dem Affekte seiner Mutter geholt, was gewiß alles sehr menschlich vorgestellt ist. Noch menschlicher ist die Versammlung der Theologen im Vorgrunde, welches wohl auch Bellori eingesieht, wenn er darunter die Porträte des Baumeisters Bramante, des Mönchs Savonarola, und des Dichters Dante anpreist. Diese Gewohnheit, dem Wesen der Malerei ganz zuwider, welche da, wo man Porträte sieht, Charaktere verlangt, hat Raphaels Pinsel nicht selten entstellt. In seiner Schule von Athen, nach dem grossen Aufheben, so man davon macht, sollte man wohl das Recht haben, auf den Gesichtern der Philosophen den Charakter ihrer Philosophie zu lesen. Allein dafür muß man sich mit einigen Attributen, mit einem Paare bedeutender Gebärden, höchstens noch mit den satten Zügen eines Epikureers zufrieden geben, und hat endlich noch das Vergnügen, die vermischten Charaktere mit Portäten zu ersetzen. Ein Duca von Urbino, weil er des Pabstes Neffe war, und ein Herzog von Mantua, weil er sich eben dazumal in Rom aufhielt, nehmen Platz in dieser Schule. Bramante, weil er der erste war, der Raphaels Verdienst emporhub, hat die Ehre an die Stelle des Archimedes zu treten, und sich selbst vergaß Raphael nicht, dem weisen Zoroaster beizugesellen. Ich weiß es, daß Gewohn-

wohnheit, Beispiele der Vorfahren, Nebenabsichten, und Verbindungen hierinn vieles entschuldigen, und bin überzeugt, daß man in grossen Zusammensetzungen die feine Entwicklung der Charaktere nicht suchen darf, womit das Alterthum einzle Figuren ausgezeichnet hat, worauf denn doch so viel Zeit und Mühe, als auf unsere hunderte gelegt wurde. Grosse Schildereien haben ein ander Verdienst, wenn sie es gleich im Wesentlichen mit andern nicht aufnehmern können. Aber es wäre denn doch zu wünschen, daß man alsdann auch die Ideen an den Figuren, wo sie nur menschlich sind, nicht übermenschlich finden möchte. Solche Ueberspannungen führen irre, und schaden der Kunst um so mehr, je fleißiger sie nachgebetet werden.

Wenn man die Guiden von Lille, von Brüssel, von Antwerpen liest, so wie sie Reisenden zu Wegweisern dienen sollen, glaubt man gewiß, es bleibe dem weisen Alterthume nichts übrig, als seine Lorbern zu den Füssen des deutschen Apelles willig niederzulegen (*), und dessen Bild im Tempel der Vollkommenheit über dem Altare aufzustellen. Rubens hat viel Verdienst,

 wenn

(*) Wenn gleich Rubens die vorzüglichste Zierde der Flammändischen Schule ist, wird mirs doch erlaubt seyn, ihn den deutschen Apelles zu nennen, als der in Kölln gebohren wurde, wohin er an die Kirche seiner Pfarre eine seiner berufensten Schildereien, die Marter des heiligen Petrus zum Andenken übermacht hat.

wenn es gleich nicht wesentlich ist. Jedermann kennt die frappante Wirkung seines Kolorits. Den Mangel an Wahrheit ersetzt es gemeiniglich durch das Auffallende und Starke, wodurch es sich heraushebt, und das Auge des Beobachters an sich reißt. Auch sind sehr oft seine Gruppen unverbesserlich schön, sie drängen sich meist an der Hauptfigur, entwickeln sich leicht über derselben, und runden sich sehr angenehm fürs Auge. Gemeiniglich theilt sich die Basis seiner Gruppen in zwei Piramiden, deren die eine hervor über die andere ragt, ohne daß es ihnen jedoch an Einheit und Verbindung mangelte. Dazu kömmt, was noch wichtiger ist, daß der Ausdruck der Empfindung, wenn er nicht ins Ueberriebene fällt, sehr gut und passend ist. Ich nehme die Schilldereyen aus, auf denen, wie man sagt, viel Geist herrscht, Gegenstände, die sich durch das Stürmische oder Gewaltsame auszeichnen, und an denen manche Liebhaber Wunder des Ausdruckes wahrnehmen wollen: Diese sind es nicht, welche ich hier bezeichnet haben will. Ich meine diejenigen, worinn weise Ruhe und feierliche Stille herrscht, ohne der Stärke des Ausdruckes zu vergeben. Es ist wahr, daß diese Eigenschaft dem Rubensischen Pinsel nicht so ganz gewöhnlich war; aber es ist ausser Zweifel, daß es nur in seiner Willkühr stand, die Malereien damit zu veredeln. Ich fand in den Niederlanden und in der Gallerie zu Düsseldorf der Beispiele zu viel, als daß ich den ruhigen Ausdruck tiefer Empfindungen, trotz dem wilden Feuer, so seine Schildereien nicht selten entstellt, für

ein

ein Werk des Ohngefährs halten könnte. Ein Sebastian in der Sammlung des Herrn Desenfants zu London, zu Brüssel eine Abnehmung vom Kreuze über dem Hauptaltare der Kapuzinerkirche, ebenderselbe Gegenstand in der Kapuzinerkirche zu Lille, und in der Gallerie zu Düsseldorf ein sterbender Seneka, eine Anbetung der Hirten, eine Himmelfahrt Marien, wenigstens zum Theile, und viele andere Malereien, zumal in Antwerpen und Gent verbinden die edle Seelenruhe mit der größten Thätigkeit, und lebhaftesten Empfindung, auf eine Art, wie es nur würdigen Künstlern gelingen kann.

Allein, wenn die Lobredner, welche seine Malereien beschrieben haben, die äusserste Korrektheit in der Zeichnung, das Edle seiner Ideen, die Schönheit der Köpfe und die Charaktere seiner Figuren anpreisen, so sehen sie in ihrer Begeisterung, was Rubens selbst nicht wollte gesehen haben: denn sonst hätte er sich wohl nicht so oft mit der niedrigen Natur, oder gewiß mit der alltäglichen zufrieden gegeben, und nicht ganze Schildereien aus Porträten zusammengesetzt. Ich will nur ein Beispiel anführen. Zu Antwerpen in der Kirche zum heilgen Jakob zeigt eine Kapelle das Monument, womit Rubens verewiget wurde, und das Altar ein Bild von dessen Hand, welches die heilige Familie vorstellen soll, eigentlich aber ein Familienstück dieses Künstlers ist. Der Gedanke ist sonnderbar, und zeigt, wie wenig auch berühmte Künstler mit dem wesentli-

chen Theile der Kunst, und mit der Pflicht, würdige Charaktere aufzustellen, bekannt waren. Seine erste Frau erhält die Rolle der heiligen Mutter, die zweite erscheint als Magdalena, nebenher seine beiden Töchter. Des Rubens Vater vertritt die Stelle Josephs, sein Großvater steht als Hieronymus, er selbst als Ritter Georg da, und nun war nichts natürlicher, als daß sein Sohn das Kind Jesu sey. So erreichte wohl Rubens das Ziel, die Porträte seiner Familie, zugleich aber auch, was er vermuthlich nicht eben so sehr verlangte, ein sicheres Denkmal auf die Nachwelt zu pflanzen, daß er mit dem wesentlichsten Grundsatz seiner Kunst nicht allerdings bekannt war.

Diese wenigen Beispiele, lieber Freund, reichen ihnen gewiß zu, mich zu entschuldigen, daß ich mich für überzeugt halte, die gewöhnlichen Beschreibungen der Kunstwerke können weder der Kunst einen Vorschub geben, noch die Kunstbegierigen befriedigen, vorzüglich aus dem Grunde, weil man sich die Mühe nicht nehmen will, von richtigen Grundsätzen und einem festen Gesichtspunkte auszugehen. Ich kann Ihnen also unmöglich über mein Betragen und über die Art, womit ich Gemälde beobachte, genaue Rechnung legen, ohne den Standpunkt anzuzeigen, welchen ich unveränderlich beibehalte, und sie an die Grundsätze zuerinnere, wornach ich zu urtheilen gewohnt bin. Ich kenne, daß ich nicht wenig begehre, wenn ich ihre Geduld zu trocknen Untersuchungen auffodere: dagegen verspreche

ich

ich Ihnen, so kurz aus der Sache zu kommen, als es die Deutlichkeit erlaubt, und so bestimmt mich zu erklären, als es die meist schwankenden Begriffe bei der großen Verschiedenheit von Urtheilen gestatten.

Wollen wir die Werke der Kunst von einem sichern und festen Gesichtspunkte betrachten, so müssen wir vor allem zwischen ihrem mechanischen Theile und zwischen dem sittlichen mit einer Genauigkeit unterscheiden, die um so beschwerlicher ist, je mehr sich die Grenzlinien des einen und des andern dem forschenden Auge zu entziehen und ineinander zu verschlingen pflegen. In meiner kurzen Uebersicht der Künste habe ich mir Mühe gegeben, diese Gränzen so scharf zu ziehen, als es meiner geringen Einsicht möglich war, und lasse die Vollendung derselben gerne geübteren und schärferen Augen über. Unterdessen, da ich bis hieher nichts bestimmteres kenne, so werden Sie mirs erlauben, lieber Freund, Sie an dieselbe, so unvollkommen sie auch seyn mag, nicht aus Bequemlichkeit anzuweisen, sondern um der Wiederholung und Sättigung auszulenken. Nur glaube ich, bei dieser Gelegenheit eine Erklärung anfügen zu müssen, welche die gelehrte göttingische Anzeige billig gefodert hat.

Wenn Herr Recensent, der allerdings tiefe Einsicht in die Kunst hat, meine Begriffe weiter gedehnt hat, als es meine Absicht war, so liegt die Schuld an mir, oder vielmehr an der Kürze, womit ich diese

Ue-

Uebersicht zu geben entschlossen war, um sie den nähern Entwicklungen voranzuschicken. Es muste so manches dunkel bleiben, was nur erst nach langen Untersuchungen heller werden mag. Ich will mich hier beschränken, diejenigen Zweifel zu heben, r lche in dieser Recension aufgeworfen sind, weil ich sehe, daß sie zur Berichtigung meiner Begriffe nothwendig gehoben werden müssen. Herr Recensent glaubt, ich könnte wohl unter dem Sittlichen auch das gereinigte Sinnliche **Vergnügen** mit begriffen haben, als welches so genau mit dem geistigen verwebt ist: die Stimmung der Einbildungskraft, die Verfeinerung des Empfindungsvermögens und des Geschmackes, durch Auswahl und Erhöhung der schönen Natur in der Darstellung löse sich am Ende eben sowohl in das Sittliche auf, und habe mittelbarer Weise sittliche Einwirkung: Somit werden auch diejenigen einig seyn, welche schöne Kunst auch da finden, wo nicht unmittelbar sittliche Wahrheit vorgestellt wird, sondern schöne Natur schön ausgeführt. „ Götting. Anzeig. 124 Stück. den 6. Aug. 1785.

Ich muß bekennen, daß ich hierinn ganz verschiedener Meinung bin. Verfeinerung des Geschmacks, und schöne Natur schön ausgeführt, genügt mir an Erzeugnissen der schönen Kunst nicht. Wenn ich mich damit abfertigen lasse, so bin ich wieder dort, wo ich angefangen habe, und die Künste verwirren sich abermal so sehr durcheinander, daß die meisten Handwerke

ihre Ansprüche auf die schönen, das ist, sittlichen Künste erneuern. Sie sind beinah alle, wenn sie eine gewisse Höhe erreicht haben, dazu geschickt, den Geschmack durch ihre Produkte zu verfeinern, und die schöne Natur schön auszuführen. Der Landschaftmaler, der Tapetentüncher, der Rahmenschnitzer, der Schreiner, der Dreher, der Schlösser, und wer nicht? darf sich an die Phidias, an die Apelle, an die Raphaele stellen, und in Rücksicht der Abstufung, welche bei diesen Grundsätzen nur nach der Ausführung des Werkes bestimmt werden kann, sehr oft nach dem Vorrange streben. Auch ich bin in der Meinung, sinnliches Vergnügen, gestimmte Einbildungskraft, und verfeinerter Geschmack müsse die Wirkung seyn, die Kunstwerke zurücklassen: allein man fodre überdieß Bestimmung des Gegenstandes, und sogleich ist der Eindruck unmittelbar sittlich. Ich fühle es, lieber Freund, daß ich mich noch nicht deutlich erklärt habe, vielleicht gelingt mirs, durch Beispiele, wohin wir wollen, kürzer, als durch Erläuterungen zu gelangen. Eine schreckliche Landschaft, steile Absprünge, spitze Felsen, düstere Höhlen stimmen ihre Seele zur Schwermuth und zum Schrecken, vielleicht so erschütternd, als die Gruppe Laokoons. Aber zwecklos ist im ersten Falle ihre Schwermuth; sie fühlen sich beklemmt, ohne zu wissen warum; und ihre Traurigkeit ist beinah ein bloß physisches Produkt. Anders verhält sichs im zweiten Falle. Sie sehen den Leidenden, lieben seine edle Seele, nehmen Theil an seinem Unglück, und bewundern die weise

Stand-

Standhaftigkeit, womit er dem Gefühle der Schmerzen, die so gewaltig auf seinen Körper, als auf seine Seele eindringen, entgegenzustreben weiß, ohne sich nur eine unanständige Gebärde zu erlauben. Hier ist alles bestimmt: sie wissen, warum sie beklemmt sind, und die Traurigkeit, worein ihre Seele gesenkt wird, ist nicht bloß physisch, durch körperliche Eindrücke, sondern auch sittlich hervorgebracht, durch die Reize des edlen Charakters, welcher ihre Theilnehmung vergrößert, und der weisen Duldung, die sich als eine Richtschnur bei ähnlichen Fällen in ihr Herz drückt. Kurz im ersten Falle war es bloß physische Vorbereitung, das Herz wahren Empfindungen empfänglich zu stimmen; im zweiten war es Empfindung selbst. Wenn wir uns damit zufrieden geben, daß die Seele zur Munterkeit, zur Melancholie, zu sanften oder zu stürmischen Empfindungen gestimmt werde, so müssen wir dem Tapetentüncher und dem Zimmermaler Vorzüge eingestehn, gegen die er wohl selbst ausnehmen würde. Ich glaube also, wir können die Gränzen der schönen Künste keineswegs bestimmen, ohne von denselben sittliche Einwirkung und zwar unmittelbarer Weise zu fodern, in dem Sinne, daß sittliche Eindrücke von einem Gegenstand, der selbst sittlich ist, hervorgebracht werden. Ein würdiger Charakter, er mag sich durch das Gefällige, durch das Sanfte, oder durch das Gewichte und Erhabene auszeichnen, hat allezeit die Eigenschaft, aus sich selbst sittliche Einwirkung zu machen. Nicht so die Blume; so sehr sie auch unsere

sanf-

sanften oder muntern Neigungen wecken kann, ist dennoch die Lage, welche dadurch unsere Seele erhält, nur physisch, und kann erst moralisch werden, wenn sie sich einen würdigen Gegenstand ihrer Neigung anderwärts herbeiruft. In diesem Sinne mag man immer zugeben, daß die Blume mittelbarer Weise auch moralisch einwirken kann, weil sie die Seele in eine physische Lage setzt, die der Menschenkenner, das Gefühl der Tugend zu wecken, gar wohl benutzen kann. Aber wenn wir aus diesem Grunde den Blumenmaler in die Zahl der Künstler bringen wollen, so fürchte ich, auch der Tüncher werde sich eines gleichen Rechtes anmassen, weil er durch dunkle und helle, durch matte und frische, durch einstimmige und unharmonische Farben die Seele in verschiedene Lagen setzt, die allerdings, wie eine Vorbereitung zur moralischen Einwirkung, anzusehen sind.

Die andere Bemerkung des Herrn Rezensenten bezieht sich auf den Begriff des Sittlichen selbst: „denn das Wort sittlich schien ihm zuweilen den Begrif zu verrücken: wie denn selbst bei den angeführten sittlichen Vorstellungen, z. B. eine nakte Venus, ein Herkules u. a. das eigentlich sittliche erst vom Anschauenden hinzugedacht werden muß.“ So sehr ich auch wünschte den Begriff des Sittlichen allenthalben bestimmt zu geben, so war das dennoch ohne weitläuftige Erklärungen nicht wohl möglich: Nun aber glaubte ich, einerseits, daß sie mehr Feinheit fordern, als etwa dem

Künst-

Künstler brauchbar ist, und andererseits, daß sie wenigstens in eine kurze Uebersicht nicht passen. Wollen Sie mir erlauben, lieber Freund, Begriffe, die sie besser, als ich, zu entwickeln wissen, hier in einer Reihe aufzustellen, so soll das, wie ich denke, nicht wenig Licht auf die Festsetzung und Reinigung verbreiten, welche wir dem Begeiffe des Sittlichen geben können.

Wenn wir in der Kunst mechanisch nennen, was seine Grundsätze aus der Körperlehre holt, so steht dem Mechanischen nicht das Sittliche nur, sondern alles Geistige entgegen, das ist, alles dasjenige, dessen Grundsätze ihre Quelle in der Geisterlehre finden.

Da sich der Geist des Menschen in zweien Wirkungen äussert, des Begreifens und des Wollens, die wir, um deutlicher zu seyn, unterscheiden, wenn sie gleich enger, als sie wohl insgemein scheinen, verwebt sind, so theilen wir die einfache Kraft des menschlichen Geistes in zweie, deren die eine, weil sie sich bloß mit Begriffen, und deren Verbindung zu beschäftigen scheint, die Verständige heißen kann; die andere aber, welche unsere Neigungen hervorbringt, und zu Entschlüssen überführt, eigentlich die sittliche ist. Diese Benennung bezieht sich auf das endliche Ziel derselben, da sie in Rücksicht auf ihre unmittelbare Wirkung das Begehrungsvermögen, oder die wollende Kraft genannt zu werden pflegt.

Wür-

Würde der Künstler blos auf die verständige Kraft Rücksicht nehmen, ich meyne einen Gegenstand aufstellen, in welchem sonst nichts, als ein scharfsinniger, oder schneller, oder leichter Verstand sichtbar würde, ohne eine andere Absicht, so wäre sein Werk nicht blos mechanisch, sondern auch geistig; dennoch nicht sittlich, sondern verständig. Ich glaube nicht, daß er mit so einer Vorstellung aus Ziel der Kunst gelangen würde: Er zeige mir auch den scharfsinnigsten Kopf; was kann das für nützliche Einwirkung haben? Eigenschaften des Verstandes sollen ausgedrückt werden, um die Eigenschaften des Herzens treffender, interessanter vorzustellen. Die letztern sind also das Ziel, die erstern das Mittel. Schöne Künste, wollen sie nüzlich werden, zielen aufs Herz, und stellen also moralische Wahrheiten auf.

So steht aber das Sittliche nicht nur dem Mechanischen, sondern auch dem Verständigen entgegen: das ist, es langt seine Grundsäze weder aus der Körperlehre, noch aus der Lehre von dem begreifenden Vermögen, sondern aus der Moral oder Sittenlehre.

Sittlich heißt daher diejenige Kunstvorstellung, welche unmittelbar in die Besserung des Begehrungsvermögens Einfluß hat. Hierunter verstehe ich nicht etwa Vorstellungen, die einen deutlichen Lehrsaz aus

der Moral enthalten. So eine Foderung dürfte übertrieben seyn. Die Kraft eines unmittelbaren sittlichen Einflusses liegt vorzüglich in der Darstellung würdiger Charaktere. Ein schöner Charakter, er sey gefälliger und sanfter, oder strenger und erhabener Art wirkt immer unmittelbar auf das Herz, weckt gegen sich Liebe in uns, oder Hochachtung, und reitzt also unsere Lust zur Aehnlichwerdung, ohne eben einen bestimmten Saz aus der Sittenlehre auf die Bühne zu stellen, wenn man sich gleich deren mehrere gelegentlich hinzu denken kann.

Unterdessen läßt es immer noch schwer, die Venusse, Bacchanten und Mänaden ins Gebiet der Sittlichkeit zu bringen: allein auch hierüber wird man sich befriedigen können, wenn man eine zweifache Rücksicht nehmen will, die eine auf die Natur des Begehrungsvermögens, die andere auf die Sittenlehre der Alten.

Das Begehrungsvermögen kann nicht nur in seinen Entschlüssen, sondern auch in seinen ersten Neigungen gebessert werden. Alles, was die ursprüngliche Rohheit auf eine bestimmte Art von unsern Empfindungen abfegen, sie feiner, geschmeidiger bilden, und im Genusse der Güter uns vom Viehe, mit dem wir viele gemeinschaftlich haben, weiter entfernen kann, hat unstreitig einen sittlichen Werth. Es läuft diese Betrach-

kung auf dasselbe hinaus, was kurz vorher von der Kraft schöner Charaktere, unmittelbar auf unser Herz einzuwirken, gesagt worden ist. Die Venusse, Amorn, Hymenäen, Grazien zeichnen sich durch ihre gefälligen und artigen Charaktere aus, wobei nicht selten Freude mit Unschuld, im schönen Geleite auftritt. Man mag sich also über ähnliche Vorstellungen zufrieden geben, wenn man bedenkt, daß sie die natürliche Wildheit zu mildern bestimmt waren, ein Verdienst, so Barbaren von gesitteten Nationen unterscheidet. Allein in Ansehung der Venus bleibt wohl immer noch die Schwierigkeit zurück, ob sich die gänzliche Entkleidung derselben, und selbst die verschiedenen Handlungen, in denen sie aufgestellet wurde, mit dem Wohlstande vertragen, und auf Besserung des Begehrungsvermögens abzielen können. Ich bin hier nicht gesinnt, diesem Betragen der Alten das Wort zu führen: aber ich glaube, daß der Gesichtspunkt unserer Frage verschoben ist: eigentlich geht sie dahinaus, ob die Alten damit sittliche Begriffe verbunden haben; und dazu wird es nöthig seyn, auch Rücksicht auf die Sittenlehre der Alten zu nehmen.

Daß diese in sehr vielen Stücken von der unsrigen verschieden war, dünkt mich wohl außer Zweifel zu seyn. Man frage also nicht, ob die Venusse der Alten in unsere Moral passen, sondern vielmehr, ob sie sich mit der Sittenlehre des blühenden Griechenlands vertrugen, da, wo Reihen entkleideter Mäd-

chen und Jünglinge unter Religionsfeierlichkeiten gezählt warden, und derlei Vorstellungen ihrer Götter und Göttinnen in den herrlichsten Tempeln zur Erbauung Statt fanden. In dieser Rücksicht glaube ich, daß wir nicht zweifeln können, man habe an solchen Vorstellungen wenigstens keinen Uebelstand gefunden, wol auch von demselben Artigkeit und Verfeinerung erwartet, oder gewiß mit dem religiösen Gebrauche sich darüber zu frieden gegeben. Man mag immer sagen, daß ihre Begrife hievon etwas verrückt waren, wiewohl sie nicht unterlassen würden, in unserer Erziehung, und in Gewohnheiten, denen wir seit der ersten Jugend huldigen, selbst in unserm strengeren Klima die Quelle dieser Verschiedenheit aufzudecken. Allein es fällt mir nicht bei, sie zu rechtfertigen. Meine Sache wars, durch Beispiele zu zeigen, daß die Alten bei ihren Kunstwerken sittliche Rücksicht nahmen, (die Sittlichkeit verstanden nach ihren Begrifen) daß sie mithin den größten Werth der Kunst in die Darstellung schöner Charaktere legten, (auch Charaktere nach ihren Begrifen genommen); und so bildeten sie eine Venus in dem gefälligsten, muntersten Charakter, den Artigkeit und Geschämigkeit noch reizender machten, wenn gleich einige Künstler von dieser Hauptidee sich auf Nebenwegen verirret haben, mit welchen die Moralität, und das edle Ziel der Kunst unzufrieden ist. Ihrer ersten Bestimmung nach, ohne mit ins Spiel zu bringen, was Uibertreibung und Aberglaube beigesetzt haben, dünkt michs also, die Dar-

stel-

stellung einer Venus könne zur feineren Stimmung des Charakters eben so beitragen, wie überhaupt das sanftere Geschlecht die Rauhigkeit des Männlichen gemildert hat.

Mit den vielen Herkulessen wird es leichtere Mühe geben. Ich denke, sie waren bestimmt, den wahren Heldencharakter, kluge und wohlthätige Stärke, auf eine Stufe zu heben, die unsern Begrifen hievon beinah die Grenze sezt. Wenn nicht alles wohl zusammenhängt, und sich Manches ungereimte in die Dichtung gewebet hat, so wollen Sie sich erinnern, lieber Freund, daß ein Herkules, so wie wir ihn izt haben, nicht von einem Kopfe erschaffen, sondern gleichsam aus vielen theils wirklichen, theils eingebildeten Helden zusammengefügt wurde. Jede berühmtere Stadt in Griechenland hatte einen vorzüglichen Mann dieser Art, und belegte ihn mit demselben Namen. Ein Herkules aus Theben stand endlich oben an, und vereinigte in sich alles, was von allen übrigen erzählt und gedichtet worden ist. Es mag seinen historischen Grund haben, daß irgend ein Mann aus Theben von unternehmendem Muthe nnd von ungewöhnlicher Stärke die Gegend seines Landes von Räubern und Ungeheuern rein gemacht hat. Allein das genügte der Fabel nicht. Ihr Held mußte weite Züge unternehmen, schon mit Jason nach Colchis ziehn, in Afrika aus den Gärten der Hesperiden, Beute machen, in Spanien die Meerenge durchgra-

ben, den dreileibigen Geryon überwinden, den Räuber Kakus mit List und Gewalt bezwingen, den unmenschlichen Diomed züchtigen, Stiere fangen, Löwen würgen, und selbst den Cerberus aus der Hölle führen. Also war Herkules nichts sonst, als das Bild einer ungemeinen, unternehmenden, wohlthätigen Stärke. Es ist wahr, eine Stärke von so großer Auszeichnung tritt insgemein in Begleitung der Rohheit auf, und wenn wir die Züge sehn, welche die neuere Kunst ihren Herkulessen gegeben hat, so scheint es, man habe sichs zur Regel gemacht, den wohlthätigen Menschenfreund wegzulassen, und nur den wildstarken Bezwinger beizubehalten. Das war gewiß die Idee des Alterthums nicht. Auf Gemmen und in jugendlichen Statüen tritt er nicht selten mit einer reizenden Schönheit auf, wiewohl das Starke schon allenthalben in die jugendlichen Reize verwebt ist. Der berühmte Torso ist bekannt, und wenn die menschenfreundlichen Züge sich nicht auf allen seinen Statüen mit gleichem Vortheile ausheben, so ist es nur ein Beweis, daß nicht alle Werke des Alterthums auf eine gleiche Stufe von Vollkommenheit gestiegen sind.

Der Herkules von Glykons Hand, welcher lange zu Rom den Palast Farnese gezieret hat, nun aber in Neapel steht, hat alle Reize, deren so ein Charakter fähig ist. An seinen menschenfreundlichen Zügen konnte ich mich nicht satt sehen. Alle Beschreibungen,

lieber

lieber Freund, die ich von diesem Herkules gelesen habe, rühmen den mächtigen Ausdruck von Stärke an, die gewaltige Brust, die breiten Schultern, den kurzen dicken Hals, den kleinen Kopf, das stierähnliche kurzgeschnittene Haar, und die sichtbar aufgetriebenen Muskel. Unstreitig ist er der stärkste männliche Körper, der mir je noch zu Gesichte kam, fähig, alle die Thaten zu thun, wozu ihn die Dichter erschafen haben. Aber das ist noch sein gröstes Verdienst nicht: Es liegt mehr darinn als Ausdruck edler Stärke. Hohes Wolwollen, und Menschenliebe, die Quelle seiner großen Unternehmungen, sezen ihn über alle andere Vorstellungen hinauf: Er hat ein liebvolles, menschenfreundliches Angesicht, ein sanftes, heiteres Auge, Züge der lächelnden Ofenherzigkeit, und scheint sich mit Wollust an die geretteten Unglücklichen zu erinnern. Er kam, als ein Theil der Farnesischen Verlassenschaft, nach Neapel, und steht nur erst seit dem Oktober des vergangenen Jahres 1787 da.

Es ist dieser wahrhaft schöne Herkules dermal agli Studi, das ist im neuerbauten Universitätsgebäude aufgestellt, welches an Pracht und Seltenheit, wenn es einmal vollendet ist, alle Musensize weit übertrefen wird. Aber auch hier wartet er nur auf die Verbesserungen, welche man mit ihm vornehmen will, um alsdann, wie man sagt, in der Villa Reale, einem öfentlichen Lustort am Ufer des Meeres, aufgestellt zu werden. Vielleicht ist es ihnen angenehm, lieber Freund,

wenn es gleich zu meiner gegenwärtigen Absicht nicht gehört, einige Nachricht von den Ergänzungen zu haben, die man mit dieser merkwürdigen Statue vornehmen will. Die wichtigste besteht hierinn, daß man ihm seine alten Beine, die er schon so lange vermisst hatte, wieder zurückgeben wird. Sie wissen es, lieber Freund, daß diejenigen, welche ihn izt tragen, von der Hand des Wilhelm della Porta sind. Vasari erzählte uns im Leben des Michael Angelo, dieser grosse Künstler habe sie so gut gefunden, daß er es für überflüssig hielt, die wahren des Glykon, als sie später ausgegraben wurden, wieder herzustellen. Aber man darf eben kein Michael Angelo seyn, um den Abstand der beyden Arbeiten einzusehen, und Vasari hat vermuthlich den guten della Porta so hoch erhoben, weil er das Verdienst hatte, ein Florentiner zu seyn. Unterdessen schrieben ihms Richardson und Köremon fleißig nach, und man glaubte es in der Ferne um so gewisser, je weniger man Gelegenheit hatte, die einen mit den andern zu vergleichen. Wenn sie irgendwo lesen, daß an dieser Statue die beyden Hände ergänzt sind, so haben Sie gewiß alles Recht, sich zu verwundern, wie so was von verschiedenen Augen verschiedentlich gesehen werden kann. Ich fand die rechte, welche am Rüken gelegt, die hesperischen Aepfel hält, ganz und alt, nur an einigen Spitzen der Finger beschädiget. Dagegen gings der linken um so schlimmer. Die Ergänzung muste nicht nur am Untertheile derselben, wie einige Nachrichten wollen,

vor=

vorgenommen werden, sondern sich ziemlich tief in den Arm erstreken. Sie ist durch das Ueberführen um so kenntbarer, weil sich die neue Arbeit von der alten abgelöset hat. Allein auch ohne dieß Mittel ist der Unterschied auffallend. Man hat daher den Vorschlag gethan, den guten Herkules mit einer neuen Hand zu beschenken. Es wäre zu wünschen, daß man ihm auch die Nase zurechte machen wollte; denn wie izt das abgebrochene Stück so sichtbar angefüget ist, verstellt es beym ersten Anblik den edlen, würdigen Charakter.

So eben hat man auch die bekannte Gruppe Toro di Farnese nach Neapel gebracht; Sie kam glücklich in den Hafen, und wurde unbeschädigt ans Land gesetzt. Aber nun sollte sie nach eben dieser Villa Reale, wovon ich erst Erwähnung that, übertragen werden. Dieses Unternehmen war nicht so glücklich: es gab Trümmer. Man klagt sehr, daß ein so berufenes Meisterstück aus einem Marmorblok, zumal das bewunderte Seil, so die unglückliche Dirce an den Stier bindet, ein wahres Kunststück des Altertums, nun endlich seinen Wert verloren hat, und des Anfügens und des Zusammensezens bedarf. Ich kann in diese Klagen nicht einstimmen; woher wissen wir denn, daß sie je aus einem Marmor bestanden habe? Plinius sagt es wol von einer ähnlichen Vorstellung dem Werke der Rhodier Apollonius und Tauriskus: Ob aber der gegenwärtige Stier dasselbe Werk sey, ist noch lange nicht erwiesen. Wenn wir auch das zugeben wollen, so ists denn doch gewiß, daß

 die-

diese Gruppe in Trümmern zerfallen lag, als man sie aus den Bädern des Caracalla grub. Ist doch aus allen Figuren nur der einzige Hirte antik, von dem sichs nicht einmal erklären läßt, was er da zu thun habe. Alle übrige Figuren sind mangelhaft ausgegraben, und von Bianchi einem Mailänder ergänzt worden, oder wie Vasari will von Wilhelm della Porta. Was der Gruppe vorzüglich den Wert benimt, ist gewiß, daß, den Hirten ausgenommen, keine Figur ihren rechtlichen Kopf behalten hat; sie sind alle neu, ob gleich der neurömische Kopf eines Caracalla nicht wol auf einen altgriechischen Rumpf paßt. Wie wenn es etwa derselbe wäre, welcher unter den römischen Statuen des Aldovrandi als marathonischer Stier erscheint? Dann würden wir in der Vermuthung bestärkt werden, daß man in den Bädern des Caracalla nur Rümpfe, mit einigen Beinen, und wenigen Armen gefunden habe, woraus diese Gruppe zusammengesezt worden ist. Das Ungleiche der Arbeit, welches den Ficorini beredete, hieran römischen Meisel zu sehen, und den Graf Caylus glauben machte, es müsten verschiedene Künstler daran gearbeitet haben; die überflüssigen Figuren, die entweder nicht hieher gehören, wie der junge Hirte, oder auch nicht daseyn konnten, wie Antiope, die überdieß nicht einmal in die Gruppe taugt; und endlich die Uiberladung mit Nebendingen, einer Syrinx, einem Dekelkorbe, einer Lyra, einer Flöte, und was das schönste ist, einem Hunde — machen es gewiß wahrscheinlich, daß die

zu-

Zusammensezung so neu ist, es als gröstentheils die Figuren sind: und nun wird es um so schwerer lassen, das unbedeutendste Stück dieser Gruppe, zugleich aber auch das gebrechlichste, den bindenden Strick, für unbeschädigt zu halten, wenn es gleich Blainville und Richardson gesagt haben. Da Vasari meint, die Gruppe habe einst über einer Fontäne gestanden, und müsse, um gehörige Wirkung zu machen, nicht nur in einer Entfernung, sondern auch von unten hinauf gesehen werden, so ist sie bestimmt, in der Villa Reale über der Fontäne sich schauen zu lassen.

II.

Neapel den 12. Juni 1788.

Ich weis nicht, lieber Freund, mit welchem Glücke ich mein vorhergehendes Schreiben an Sie der näheren Bestimmung des Sittlichen in der Kunst geweihet habe; aber soviel ist gewiß: daß mir der Innhalt desselben bei allen meinen Betrachtungen über Kunstwerke als ein untrennbarer Gefährte zur Seite stand. Ich muß diese Erklärung voranschicken, wenn ich Ihnen den Augpunkt angeben soll, von dem ich Malereien gesehen habe. Da ich aber den sittlichen Theil der Kunst, als den wesentlichen, der, wie mich dünkt, kaum noch bearbeitet, gewiß nicht entwickelt ist, zum vorzüglichen Augenmerk meiner Betrachtungen gemacht habe, geschah dieß nichts weniger, als aus Herabsetzung oder Geringachtung des

mecha-

mechanischen Theiles. Es wäre in der That sonderbar, wenn man aus Eifer für den sittlichen Ausdruck die Zeichen abwürdigen wollte, ohne welche kein Ausdruck möglich ist. Demungeachtet glaube ich der Ursachen genug zu haben, warum ich mich bei Malereien auf die Entwickelung ihres mechanischen Verdienstes nicht einlassen wollte. Ich will Ihnen deren nur zweie anführen, die mich allerdings wichtig dünken. Die erste liegt hierinn, daß sie mir überflüssig schien. Der mechanische Theil der Malerei ist so sehr bearbeitet, und hat seit Wiedererweckung der Kunst so große Fortschritte gemacht, daß ich überzeugt bin meine geringen Einsichten in denselben hätten dabei nichts leisten können, als etwa nachzuschreiben, was vielmal gesagt worden ist. Alle Kunstakademien geben Unterricht über Zeichnung, über Anatomie, über Farbengebung, über Schattirung, über das Helldunkel, über die Vertheilung und Gruppirung der Gegenstände, und über die Kunst der Perspektive, welche in unsern Zeiten eine hohe Stufe der Vollkommenheit erreichet hat. Diese Theile der Kunst sind es nicht, worinn, denke ich, das blühende Alterthum mit unsern Künstlern wetteifern wollte. Die Venetianische Schule, die Niederländische, die Bolognesische, die Florentinische und die Römische stellen uns in jedem derselben große Muster auf. So wenig wir auch den bewunderten Apelles, oder die Wetteiferer Zeuxis und Parrhasios kennen, so dürfen wir dennoch mit Grunde zweifeln, ob sie nicht saure Arbeit fin-

finden würden, so große Schildereien, und so weitläufige Kompositionen zu liefern, als wir am Raphael, an Paul Veronese, an Tintoret, an Rubens, an Peter v. Kortona, und andern zu bewundern pflegen. Dasjenige, worinn die neuere Kunst auch nach einem unverdrossenen Streben durch mehrere Jahrhunderte hinter der alten geblieben ist, liegt im Ausdruck des Charakters, das ist im sittlichen Verdienste der Malerei, auf welches wir von den herrlichen Resten ihrer Bildhauerkunst schließen können, und da der Unterschied beider Künste nur mechanisch ist, auch schließen müssen.

Unterdessen gebe ich gerne zu, daß eine bescheidene Entwickelung mechanischer Verdienste an unsern berufensten Malereien, die nicht in allgemeinen, und übertriebenen Lobserhebungen bestünde, von großem Vortheile für angehende Künstler seyn würde. Allein diese Arbeit steht Männern an, welche die Kunst selbst ausüben. Mengs hat diese Bahn mit Nutzen getreten. Die Beschreibung der spanischen Malereien in seinem Briefe an Herrn Pons, und die Erzählung, welche er uns von dem Leben des Corregio macht, enthält wichtige Bemerkungen dieser Art. Ich will hiemit das Vorurtheil nicht bestärken, als ob die Beurtheilung der Kunstwerke nur Künstlern angehöre. Es würde hieraus folgen, wir sollten sie auch nur Künstlern zum Kaufe überlassen. Ich glaube, jeden Mann vom feinen Gefühle und von geläuterten Kennt-

nis-

nissen müsse man ungestört in seinem Rechte lassen, über den Wert oder Unwert der Malereien zu urtheilen, zumal, wenn man verlangt, daß er das Verdienst derselben mit Golde aufwägen soll. Das Gefühl hat seine eigenen Rechte, und wenn gleich ein verständiges Publikum die Schönheiten, welche es fühlt, nicht entwickeln kann, geht es doch in seinem allgemeinen Urtheile nur selten irre. Das ausschliessende Recht über Kunstwerke zu urtheilen nur dem Künstler einräumen, dünkt mich gleichviel, als das Urtheil über den Werth der Speisen nur Köchen eingestehn. Ich denke, die Gäste, für welche man sie bereitet hat, hätten wohl auch Ansprüche darauf wenn sie gleich nicht im Stande sind, die Speisen selbst weder zu bereiten, noch in ihre Bestandtheile mit der Richtigkeit eines Koches aufzulösen.

Wir wollen also, lieber Freund, die allgemeinen Urtheile von den entwickelten unterscheiden, und diese leztern gerne den Kunstverständigen überlassen. Aber da die schönen Künste zwei Theile haben, einen philosophischen, welcher den Ausdruck der Seele, und einen mechanischen, welcher die Ausführung der Zeichen untersucht, womit die Seele ausgedrücket wird; so ist es ein sehr gewöhnlicher Fall, daß man in dem einen sehr verständig seyn kann, ohne es noch darum in dem andern zu seyn. Ich habe gewiß alle Achtung für unsere würdigen Künstler; allein ihre Entfernung von philosophischen Kenntnißen, und von allen den

Wis-

Wissenschaften, welche hiezu hilfliche Hand biethen, so wie selbst die Einrichtung der Kunstakademien, die sich meist nur auf mechanischen Unterricht beschrenken, scheint mich allerdings zu rechtfertigen, wenn ich die Entwickelung des sittlichen Theils der Malereien in den Händen eines Philosophen sicherer glaube, als selbst in den Händen des Künstlers, der weder Musse noch Gelegenheit hatte, den gehörigen Vorrath bestimmter Kenntnisse sich beizulegen. Unsere besten Künstler, wenn sie uns Meisterstücke geliefert haben, die noch izt der Gegenstand unserer Bewunderung sind, scheinen mehr nach einem dunklen Gefühle, als nach entwickelten Begriffen gehandelt zu haben; daher, wie mich dünkt, der große Abstand ihrer Produkte, und der schnelle Verfall ihrer Grundsäze, selbst bei emsigen Schülern, abzuleiten ist. Immer mögen wir damit zufrieden seyn, und uns des Künstlers freuen, der blos aus einem dunklen aber geläuterten Gefühle würdige Kunstwerke hervorbringt. Allein bei Entwickelung derselben würde das dunkle Gefühl nichts sonst, als allgemeine Lobsprüche, und warme Empfindungen geben, wovon die besten Beschreibungen der Kunstwerke voll sind. So kann es also wohl Künstler geben, wie es Dichter gibt, die vortrefliche Werke, aber schwankende Urtheile liefern, wiewohl die Lage von beiden sehr ungleich ist, wenn wir die Erziehung des Dichters und des Künstlers gegen einander halten.

Also

Also den sittlichen Theil der Kunst, lieber Freund, habe ich zum vorzüglichen Gegenstand meiner Betrachtungen genommen. Nach meinen Begrifen ist es die wesentlichste Pflicht des Pinsels, die Seele, in ihrer Ruhe oder in Bewegung, das ist, Charakter und Empfindung zu mahlen. Landschaften, und Aussichten sind also meine Sache nicht; ich gehe sie willig vorüber, ohne ihren Werth herabsezen zu wollen: aber ich suche den Ausdruck der Seele.

Hiebei ist mir der Charakter wichtiger als die Empfindung. Ohne Bewegung der Seele, das ist, ohne eine gewaltige Empfindung kann ein Gemälde vortreflich seyn, ohne Charakter unmöglich. Handlung und Affekt fliessen ohne Zweifel mächtig ins Sittliche ein: aber sie sind nur in außerordentlichen Fällen von großer Wichtigkeit, und überdieß stellt die Kunst nur einen Augenblick der Handlung wie der Empfindung vor.

Wenn wir die besten Werke des Alterthums betrachten, so zeigt sichs, es habe das Sittliche der Darstellung in die edlen, sanften, reizenden Charaktere ihrer Figuren gelegt; und da dünkt es mich auch vorzüglich liegen zu müssen. Die berühmtesten Figuren in Statüen und auf Gemmen zeichnen sich durch Seelenruhe aus, einen Laokoon und eine Niobe, und auch diese nicht ganz, ausgenommen. Jupiters Köpfe werden durch Heiterkeit und Ruhe ehrwürdig: der

far-

farnesische Herkules ruhet von seinen Arbeiten aus, um das menschenfreundliche seiner thätigen Seele deutlicher sehen zu lassen: der berufene Apoll zeigt nach dem herrlichen Siege seinen Geist in einer nur mässigen Bewegung: die mediceische Venus in Florenz, der edle Merkur in Portici, der sogenannte Antinous, die schönen Köpfe der Pallas auf Gemmen, des Merkur, des jugendlichen Herkules, und selbst der Medusa erscheinen in einer verwunderlichen Seelenruhe. Denoch sind sie berühmte Meisterstücke: ein Beweis, daß der bewunderte Ausdruck ihrer Seele nicht im Affekte, sondern im Charakter liegt. Ein vortreflicher Charakter in Rücksicht auf das Ziel der Kunst ist allzeit von größter Wichtigkeit, und bedarf, um auf den Zuschauer zu wirken, weder einer Handlung, noch eines Affektes, als nur etwa um näher beleuchtet zu werden. Er liegt am Ziele der Kunst selbst, und hat also nicht erst auf nähere Anrückung zu warten. Wie ein würdiger Umgang auf uns nur durch die Kraft der Charaktere einwirkt, so hat der Pinsel des Philosophen diese Kraft um so mehr in seiner Gewalt, weil er sich die Charaktere nach dem Bedürfnisse seiner Absicht erschaffen kann.

Wo eine Menschenfigur ist, da ist auch Charakter: denn aus jedem menschlichen Körper blickt eine Seele aus, vortreflich, oder allgemein, oder niedrig. Es kömmt also nicht darauf an, daß uns der Künstler einen Charakter aufstellet, denn das kann ihm

nicht fehlen, wenn sein Pinsel auch noch so ohngefähr zu Werke geht. Sein Verdienst liegt in der **Wahrheit** und in der **Würde** des Charakters, welchen er ausstellt.

Es gab Künstler, die ihre Stärke in dem Ausdruck der allerniedrigsten Natur bewiesen, oft auch die Figuren mit ihrem Pinsel mehr noch verunstalteten, als es selbst die Natur nicht, oder nur äusserst selten gethan hat. Hogarths Karrikaturen, die noch heute in England so viele Nachahmer finden, und Chodowieckis beliebte Kupferstiche sind bekannte Beispiele; wiewohl ihnen Ostade und Caravaggio fleissig vorgearbeitet haben. Diese Künstler unbekümmert der Würde ihrer Figuren, legten nicht selten auch die Wahrheit beiseite, und suchten ihren Ruhm in Uibertreibungen, oder vielmehr im niedrigkomischen, wovon es wohl in jedem Zeitalter, und in jedem Lande viele Verehrer gab, weil sich der große Haufe von jeher bei seinem Rechte erhielt, niedrig zu denken.

Andere gaben sich mit der gemeinen, alltäglichen Natur zufrieden. Ihre Figuren, gleichwie sie aller Orten im Originale zu sehen sind, scheinen von der Gasse abgenommen. Beinah alle Niederländer und Venetianer traten diese Bahn, auf welcher sich Rubens, Rembrand und Paul Veronese ausgezeichnet haben. Wenn sie auch hie und da das Ansehen gewinnen, zwischen den Gegenständen der Na-

tur

nur einige Auswahl zu trefen, so sind die gewählten Vorwürfe nichts sonst, als Schönheiten des Landes wo man wählte, wie sie zwar nicht so allgemein, doch alltäglich zu finden sind. Diese Künstler, ohne Vergleich die zahlreichsten, sahen nur nach der Wahrheit, nicht auch nach der Würde ihrer Figuren. Ihr Verdienst in Rücksicht auf Charakter ist sehr geringe, oder richtiger zu sagen, ganz unsichtbar, und wenn ihre Schildereien großen Beyfall erhielten, so haben sie ihn den weitläufigen Kompositionen, der schönen Gruppirung, dem auffallenden, oder wahren Kolorite, dem Lebhaften, oft übertriebenen Ausdruck der Empfindungen, nicht selten bizaren Bedeutungen zu danken. Die Wahrheit in der Nachahmung ist nicht ohne Vergnügen, und wer sich nicht leicht auf eine feinere Stufe heben kann, schätzt die Reitze derselben mehr, als sie es wohl verdienen. So haben die Teniers ihr Glück gemacht: die Wohnungen erhielten niedliche Tapeten, aber die Kunst, soweit sie sittlich ist, ging leer aus.

In Italien, wo die vielen antiken nicht ohne Wirkung blieben, drang wenigstens der Grundsaz durch, daß man aus der Natur wählen müsse. Es sind nur drei Schulen, von welchen sich das sagen läßt, die von Bologna, Florenz, Rom. Denn Titians Venusse, und Danaen sind Porträte, und seine Madonnen friaulische Natur. Auch die übrigen Schulen scheinen nicht, diesen Grundsaz für unentbehrlich angesehen zu

 haben,

haben, da sie kein Bedenken trugen, auf ihre besten Schildereien auch Porträte hinzustellen. Wir haben von dem grossen Raphael Beispiele gesehen.

Sehr wenige und auch diese nur selten haben sich bis zum Ideal erschwungen, daß es das Ansehen hat, es sey, wo wir es trefen, das Werk eines glücklichen Augenblickes, vielleicht durch ein Ongefähr hervorgesprungen. Ideal ist ein Charakter, welcher das vortrefliche, so ihm eigen, aber in der Natur geteilt ist, zweckmässig verbindet, so wie er dasteht, kein Werk der Natur, sondern der Erfindung. Sie sehen also lieber Freund, der Künstler, welcher ein würdiges Ideal liefert, müsse philosoph, und Physiognomiker seyn, das erste, einen Carakter vortreflicher zu denken als ihn die Natur in Individuen giebt, das zweyte, denselben so, wie er ihn gedacht hat, mit passenden Zeichen darzustellen. Hieraus pflege ich mir zu erklären, warum unsere Künstler auf Ideale nicht gut zu sprechen sind. Dennoch warens diese, wodurch sich Griechenland unsterblich gemacht hat. Des Phidias Jupiter, und des Parrhas Herkules hatten eine so vortrefliche Idee, daß ihre Bewunderer dafür hielten, die Künstler müsten sie aus dem Himmel geholt haben, weil sie hienieden nicht zu finden wären; und wenn gleich Phidias so bescheiden war: seine Freunde an Homers Stelle anzuweisen, so war dagegen Parrhas stolz genug, eine nächtliche Erscheinung vorzugeben. Das Ideal an einem pythischen Apoll, an der Mediceischen Venus,

an-

an dem sizenden Merkur zu Portici, an dem Farnesischen Herkules, an dem Torso im Belvedere, an der leidenden Niobe, und selbst am sterbenden Laokoon ist zu deutlich, als daß wir es verkennen sollten. Wenn wir die vielen Götterfiguren der Alten betrachten, scheinen sie uns zugleich ihren Grundsaz zu verkündigen, der allem Ansehen nach darinn bestand, einer jeglichen Gottheit ihren eigenen und bestimmten Charakter in einer Vollkommenheit zugeben, die Götter von Menschen unterscheidet. So wurde Jupiter das Bild einer gütigen Majestät: Apoll muste die hohen Eigenschaften der Seele mit den reizenden, das ist, das Nüzliche mit dem angenehmen verbinden, eine Pflicht derjenigen Wissenschaften und Künste, für deren Vorsteher und Beförderer er schon in frühen Zeiten gehalten wurde: Einen Merkur zeichnet Verstand und tiefes Nachsinnen, einen Herkules woltätige Stärke, eine Minerva ruhige Weisheit, eine Juno weibliche Hoheit, eine Venus gefällige Munterkeit aus. Diese Beispiele mögen zureichen, uns des Betragens der Alten zu versichern. Mann kann sagen, daß beinah alle Werke des Altertums diesen Grundsaz verraten; wenn ihn nur wenige meisterhaft ausgeführt haben, so beweist es nicht mehr, als daß auch im Altertume der vollkommenen Künstler weniger als der mittelmässigen waren. Nur an eine Nachricht des Plinius, lieber Freund, will ich Sie noch erinnern. Parrhas, sagt er, habe eine Figur unternommen, die er Demos nannte, weil sie das Volk von

Athen mit allen seinen Eigenheiten vorstellte. Ich verlange nicht, daß Sie die Sache so buchstäblich nehmen, wie Plinius will, um auch die widersprechenden Eigenschaften des Volkes auf derselben Figur, und in demselben Augenblicke zu finden. Das stolze und das kriechende, das Feste und das wankende, das zuversichtliche und das ängstliche, Erscheinungen in verschiedenen Zeitpunkten, kann wol die Kunst nicht anders als durch einen sanguinischen, lebhaften, wankelmütigen Charakter einer Seele ausdrücken, die fähig ist, alle Eindrücke in einem hohen Grade anzunehmen. Ich bins zufrieden, wenn sie mir die Hauptsache zugeben, worauf ich denn doch aus des Plinius berichten Anspruch machen kann. So war also Parrhas nicht zu frieden, Athen mit alten Ringmauren, oder mit dem Vorderteile eines Schifes, oder mit den Sinnbildern der Pallas Athene kenntbar zu machen, worauf sich heute ein Künstler nicht wenig einbilden würde: Er war bedacht, wie es ihm auch immer gelungen seyn mag, den Charakter des Volkes in einem schweren Ideale aufzustellen, eine Weisung für uns, wo wir den Grundsaz der blühenden Kunst zu suchen haben.

Als die Kunst wieder auflebte, verkannte man diesen Grundsatz nicht; er nahm aber eine andere Wendung. Man sah, daß die Produkte der Alten sich durch Schönheit ausheben, und nun schloß man sogleich, die Kunst müsse schöne Gegenstände aufstellen, eine

Pflicht

Pflicht, woran sie selbst ihre Benennung erinnert; den Grundsaz von Schönheit gewannen die besten Künstler lieb, ihn ergriefen die Antiquare, ihn verbreiteten die Aesthetiker, und die Liebhaber und Kenner glaubten nun den ächten Maßstab gefunden zu haben. Ich zweifle sehr: die schönen Madonnen zumal aus der Bolognesischen und römischen Schule, und die gewiß schönen Figuren der Johanne, des Täufers und des Apostels, der Magdalene, der Cäcilie, und anderer reichen noch nicht an die Ideale der Alten. Die Kunst ist mit einer unbestimmten Schönheit nicht zu frieden; ihre Absicht fodert Charakteristische Schönheit.

Schönheit des Körpers bezeichnet jene des Geistes, den dieser umhüllt. Mag auch die Natur oft in ihren Wirkungen gestört werden; ich rede von ihrem gewöhnlichen Laufe. Der Künstler hat keinen andern Weg, als Eigenschaften des Geistes durch Eigenschaften des Körpers zu zeigen, so sehr man sich auch Mühe geben will, alles was Physiognomik heißt, einiger Uiberspannungen wegen, lächerlich zu machen. Schönheit ist also das Zeichen eines guten Charakters, nicht immer im ganzen, aber gewiß zum Theile. Alle die Verschiedenheit, welche dem guten Charakter zukömt, gehört auch der Schönheit an, und sich begnügen, seinen Figuren was immer für eine Schönheit zu geben wäre so viel, als ihnen Charaktere nach Willkühr anzuweisen, wenn sie nur gut sind. Hiemit dürfte ein

Jupiter dem Merkur, ein Merkur dem Herkules, ein Herkules dem Apoll wechselsweis ihre Köpfe leihen: Venus, Juno, Diana, Minerva könnten sich nach Belieben mit einander einverstehn: Ulyss dürfte statt des Achills, und Hektor für den Ajax auftretten; so wie auch wirklich unsere berufensten Kunstwerke nicht viel verlieren würden, wenn es uns einfiele, aus einer Madonne eine Katharine, aus einer Magdalene eine Cäcilie, aus einer Agnes eine Magdalene zu bilden. Man verwechsle die Attribute, gebe ihnen die passende Handlung, messe dieser die Empfindung an; so wird sich des Charakters wegen keine Schwierigkeit erheben, und man wird denn doch die Schönheit der Figuren bewundern.

Aber, wenn sie mir erlauben, lieber Freund, so werde ich das eben zum Beweise annehmen, daß wir zwischen Schönheit und Charakteristischer Schönheit nicht gehörig unterscheiden. Charakteristisch schön wird die Figur erst dann seyn, wenn ihre Schönheit gerade denjenigen Charakter über eben der Stufe zeigt, welchen theils die Geschichte angiebt, theis die Absicht der Kunst, und des weisen Künstlers bestimmt. So eine Charakteristische Schönheit ist von dem zwekmäßigen Ideale des Altertums nicht unterschieden, das vorzügliche Verdienst antiker Kunstprodukte, um so seltner an neuen Künstlern zu bewundern.

Charakteristische Schönheit, oder was im Grunde einerlei ist, ein schöner aber zugleich passender Charakter zeichnet sich durch Sanftheit, Munterkeit, oder Hoheit aus, hat immer das gefällige und wolwollende zur Seite, und hebt sich um so mehr aus, je glüklicher die Mischung aller dieser Eigenschaften getrofen wird, wenn gleich deren eine zweckmäßig hervorsteht. Es wäre hier viel zu weitläufig, alle diese Begrife entwikeln zu wollen. Ich werde es also nur mit den Vorzüglichsten thun, um deutlich zu machen, was ich eigentlich wolle, wenn ich bey Beschreibungen der Gemälde von den Figuren sage, daß sie aus der niedrigen, gemeinen, schönen Natur gehoben sind, und warum ich so selten sagen kann, daß sie idealisch, und beynah noch seltner, daß sie Charakteristisch schön sind.

Güte des Charakters gründet sich auf Güte des Willens, das ist, auf Wolwollen, wie die Vortreflichkeit des Verstandes im wol denken besteht. Das Wolwollen ist entweder beschrenkt auf einzle Personen und kleine Gesellschaften, oder ausgedehnt auf alle Menschen, wenigstens auf größere Gemeinden. Ich rede von dem Wolwollen nicht, welches aus Unvermögen beim wollen allein, und bei geringen Wirkungen stehen bleibt, sondern von demjenigen, welches von verhältnißmässiger Kraft, und dazu gehörigen Eigenschaften begleitet wird.

Aber diese Eigenschaften, deren Erscheinungen und Stufen beinah unzählbar sind, können auf zwei Klassen, der starken und der sanften gebracht werden. Wir begreifen die einen unter Starkmut, die andern unter Sanftmut: Sie sind einander nicht entgegen, indem die eine Beharrlichkeit giebt, die andere Mässigung: aber aus ihrem Schranken getrieben gehn sie in Eigenschaften über, die miteinander im Streite liegen: denn sie arten entweder in **Wildheit** oder in Feigheit aus.

Wenn wir zur Starkmut alle hohe Eigenschaften einer grossen Seele zählen, die Hochachtung und Bewunderung rege machen, zur Sanftmut aber alle die milden eines gefühlvollen Herzens, die Liebe in uns, und eine feinere Neigung weken, so thut sich der Unterschied auf, welcher zwischen dem Erhabenen und schönen liegt, oder eigentlich zu reden, zwischen einer hohen und sanften Schönheit. Die erste gründet sich auf das ausgebreitete Wolwollen, und folglich auf eine Verbindung hoher und sanfter Eigenschaften, worinn die ersten überwiegen: da hingegen des Menschen sanfte Schönheit in seinem Beschrenkteren Wolwollen, und folglich in einer Verbindung von Eigenschaften besteht, worinn die sanfteren das Uibergewicht geben. Sind in der ersten Verbindung der sanften Eigenschaften zu wenig, oder in der lezten zu viel, so schwindet der Begrif vom Schönen

und

und statt dessen stellt sich der Begrif vom Rauchen oder Feigen, das ist, vom Häßlichen auf.

Unstreitig möchte dieß den höchsten Grad von Schönheit und Vollkommenheit geben, wenn die beiden Arten vorzüglicher Eigenschaften auf einer gleichhohen Stufe freundschaftlich nebeneinander stünden. Hiemit würde der Unterschid zwischen einer erhabenen und sanften Schönheit dem Wesen nach wegfallen, und nur in besondern Wirkungen noch bestehen können. Allein da eben diese Verschiedenheit bei verschiedenen Menschen, wenigstens in der gegenwärtigen Reihe der Wesen, zum allgemeinen Wolstand nicht wenig beiträgt, so ist auch der Unterschid zwischen erhabenen und sanften Schönheiten so brauchbar, daß er dem weisen Künstler zu seinen Schilderungen den nüzlichsten Stof geben kann.

In die Gesellschaft erhabener Eigenschaften gehören vorzüglich Großmut, Enthaltsamkeit, Gerechtigkeit, tiefe Einsicht, Tapferkeit, ausnehmende Geschicklichkeit: wir bewundern sie auch an denen, die wir nicht lieben, weil sie unsern Verhältnissen nachtheilig sind. Sanft hingegen nennen wir alle geselligen Eigenschaften, welche den Umgang angenehm, und kleinere Gesellschaften glücklich machen. Leutseligkeit, Herablassung, Munterkeit, Mitleid, Nachgibigkeit, Gefälligkeit, Artigkeit, Achtung und Gewogenheit gegen

gen andere sind Eigenschaften, die allenthalben gesucht, und nicht so viel bewundert als geliebt werden.

Eigenschaften dieser Art, einzeln oder im zusammenflusse, sezen Thätigkeit der Seele voraus, auch im Falle, da sie sich auf Enthaltsamkeit zu beschrenken scheinen. Denn Unthätigkeit kann wol manchmal die Quelle der Nachgibigkeit, der Herablassung, der Gefälligkeit werden; aber sobald wir eine so trübe Quelle wahrnehmen, schwindet sogleich der Begrif vom Schönen, und unsere Neigung geht in Verachtung über. Auch der nachgibigste Geist ist thätig, wenn er es aus Gründen, Klugheit, Mässigung ist; und wir lieben ihn sobald wir eines so rühmlichen Ursprungs überzeugt sind.

Hingegen zerstört nicht nur der Mangel an Thätigkeit, sondern auch das Uibertriebene derselben den Begrif von Schönheit. Munterkeit, Mitleid, Artigkeit gefallen: man übertreibe sie; alsogleich arten sie in Lichtsinn, Schwachheit, Affectation aus. Wir fühlen uns wie verjüngt in fröhlichen gesellschaften; geht aber die Fröhlichkeit zum thrazischen Lermen über, dann fühlt auch nur der Thrazier Vergnügen. Bei duldung der Schmerzen ist die Standhaftigkeit ein Gegenstand der allgemeinen Bewunderung: aber wird das Menschengefühl selbst unterdrückt, so ist sie Barbarei, unsers Gegengefühls unwürdig. Andrerseits, tritt das Gefühl des Schmerzens aus den Schranken der

Weis=

Weisheit, scheint die Vernunft dem Jammer ganz zu unterliegen, wie tief sinkt der Gegenstand vor unsern Augen! sollte auch die Größe seines Jammers unserer Verachtung Einhalt thun, und dem Mitleid Platz räumen, so würde dasselbe mehr auf die gegenwärtige Verwirrung seines Verstandes, als auf die Grösse seines Unglückes fallen. Noch eine andere Art des Uibertriebenen, wie des Mangelhaften, ist der Thätigkeit unserer Seele nachtheilig: sie bezieht sich auf das Verhältniß, so die Stufe der Thätigkeit zur Würde des Vorwurfes hat, nach welchem sie gerichtet wird. Das Maaß der Thätigkeit im jeglichen Falle zu bestimmen, ist eine Pflicht der Weisheit; sie läßt die Empfindung nie zu heftig werden, aber auch nicht unter die Würde des Vorwurfes herabsinken.

Hieraus läßt sich der Grundsaz absehen, welcher den besten Künstlern des Altertums so heilig war, in der Ruhe des Geistes, dem es nicht am Leben, nicht an Kraft, nicht an Thätigkeit fehlt, die höchste Schönheit zu suchen. Sie ist das untrügliche Merkmal einer hohen Weisheit, einer grossen und sanften Seele; daher sie sich für erhabene Vorwürfe, und für schöne gleich gut schickt: denn wahre grösse läßt den Geist mitten in Arbeiten, und selbst in Drangsalen nie ganz ruhelos; so wie bei süssen, angenehmen Geschäften die Ruhe ein Kennzeichen ist, daß die sanfte Seele nie bis zum Taumel hingerissen wird.

Die schönsten Werke des Altertumes tragen diesen Charakter der Ruhe. Niobe und ihre Töchter scheinen von gleicher Weisheit geleitet; und dennoch schädet ihre unglaubliche Ruhe dem Ausdrucke der lebhaftesten Empfindung nicht. Auch wird es uns nicht Wunder nehmen, daß die würdigsten Künstler nicht lieber den Löwenwürger, den Stierbändiger, den Bezwinger des Höllenhundes, als den sizenden Herkules, oder den ruhenden aufgestellt haben. Wir kennen nichts besseres, als was uns Glykon, was Apollonius geliefert hat. Auf Gemmen erscheinen wohl auch die Arbeiten des Helden; sie sind aber von den besten Händen nicht, wenn wir den Dioskorides, welchem Herkules besser gefiel, wie er den Höllenhund bindet, vielleicht, weil es in kleinen weniger anstössig ist, und den Anterotos ausnehmen, der den schreitenden Helden, den Stier über der Schulter, mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit geschnitten hat. Hingegen geben des Onesa und des Gnáos vortrefliche Köpfe den ruhigsten Helden, Teucer läßt ihn die gerettete Jole trösten, auch Karpos zeigt ihn lieber in Gesellschaft der Jole und der Dejanira, als des Löwen, des Kakos, oder des Geryon, und Admon gibt ihm die volle Schale zu. Von dem kapitolinischen Altare, von der erhobenen Arbeit in der Villa Casale, und von der Muschel in der Villa Albani ist hier die Rede nicht; denn sie sind nicht aus Meisterhänden gekommen, und verrathen keine

ein=

andere Absicht, als die Arbeiten des Helden ihrer Ordnung nach aufzustellen.

Bei fröhlichen Auftritten war die Ruhe nicht weniger das Augenmerk alter Künstler. Bachus als Held und Sieger, oder als Gott des munteren Weines hält den gänzlichen Austritt seiner Fröhlichkeit zurück. Wenn sich seine trunkenen Gefährten der Ausschweifung überlassen, so mögen wir sie durch die Geheimnisse ihrer Religion entschuldigen, oder uns erinnern, daß trunkene Silene und rasende Bachanten kein Gegenstand waren, womit sich Griechenlands berufene Künstler abgegeben hätten. Nur wird es schwer lassen, die schönen Figuren mancher Mänaden mit ihren gewaltsamen Stellungen auf einigen Gemmen zusammen zu reimen, wenn wir nicht auf Religion und Allegorie Rücksicht nehmen, oder den guten Mechanismus einiger Gemmengräber von dem Wesen der Kunst unterscheiden.

Lieber Freund, ich bin nun im Stande, was ich mit Charakteren wolle, näher zu entwickeln; aber ich muß es enge fassen, da ich fürchte ihre Geduld mit Begriffen schon ermüdet zu haben, die Sie sich besser, als ich, nur nicht vielleicht in dieser zweckmässigen Reihe erkläret haben. Aus dem Gemenge obgedachter Eigenschaften, entsteht die Verschiedenheit der Charaktere, des Künstlers vorzüglichstes Augenmerk. So wie des Menschen Charakter auf dessen gewöhn-

licher

licher Art zu denken und zu empfinden beruht, so unterscheiden sie sich von Affekten durch das Zufällige und Ungewöhnliche der Lage, worinn sich die bewegte Seele trift. Affekte sind Charakteren, nicht aber Charaktere Affekten untergeordnet; denn diese bilden und formen sich nach jenen, indem sie gleichsam ihr unterscheidendes Wesen annehmen. Die Seele ohne Thätigkeit und Bewegung, wäre zwar eine unrichtige Vorstellung, aber Beziehungsweise kann man annehmen, daß sie einmal in Ruhe, ein andermal in Bewegung, daß ist, dort in ihrem gewöhnlichen, da in einem zufälligen Stande sey. Auch in der Bewegung bleibt sich die Seele ähnlich, oder, was einerlei ist, sie bewegt sich gemäß ihrem Charakter: es müßte nur die Bewegung ganz außerordentlich seyn; aber auch dafür sorgt ein gütiger Charakter, daß sie es nicht werde.

Zwei Charaktere so ähnlich sie auch seyn mögen, sind sich nie ganz gleich; so wenig, als zwei Gesichter. Doch stimmt der grosse Haufe in den mehresten Begriefen und Empfindungen überein. Leute dieser Art haben einen gemeinen Charakter. Ihr ganzes Leben zeichnet sich durch keinen Zug aus, der die Aufmerksamkeit des Philosophen weckte. Solche alltägliche Charaktere taugen dem Künstler nicht: denn ihre Originale stossen aller Orten so zahlreich auf, daß es sonderbar wäre, sie durch Kopien vermehren zu wollen. Ein böser Genius Deutschlands wars, der

Künst=

Künstler und Liebhaber hinriß, an derlei Vorstellungen Vergnügen zu finden. Billig wundert sich Italien darüber, aber bitter ists, daß es hieraus den Schluß auf unsern eignen Charakter macht.

Menschen höherer Art haben hervorstehende Charaktere. Durch verfeinerte Empfindungen, und geläuterte Begrife trennen sie sich vom roheren Haufen. Schon in ihrer Seele liegt eine höhere Kraft, und diese wird durch Uibung erhöht. Der Charakter steht mit dem Temperament im Verhältnisse: der Bau des Körpers und die Mischung der Säfte, wie sie die Quelle langsamer oder schneller Bewegungen sind, so erzeugen sie auch bei gleicher Deutlichkeit der Begrife mehr oder weniger lebhafte Empfindung. Alle übrigen Einflüsse auf unsern Charakter kehren endlich nach diesen Quellen zurück. Von der Erziehung hängt ein großer Theil unserer Begrife ab, und zu Temperamenten wird in den Jugendjahren, vielleicht im Kindesalter der dauerhafteste Grund gelegt. Gewohnheiten machen, daß Temperament, und Begrife immer tiefere Wurzel fassen. Die Nation trägt beinah zum Charakter nichts bei, als was Gewohnheiten thun. Man ändere auf einmal den Schlag einer Nation, und auch in dieser veränderten Gestalt werden die Nachkommen ihren Vorfahren gleich seyn; denn sie bilden sich vorzüglich durch Beispiele. So gründen sich also hervorstehende Charaktere auf eine vorzügliche Denkensart, und auf eine feinere oder leb-

haftere Empfindung, das ist auf eine unterscheidende Kraft der Seele.

Diese Kraft kann nun gut oder böse angewendet werden, und so kann auch der hervorstehende Charakter gut oder böse seyn, ich verstehe beides moralisch, denn physisch gut ist er, sobald er hervorsteht. Nur hervorstehende Charaktere taugen dem Künstler, und wenn ihn gleich die moralisch guten unmittelbarer ans Ziel bringen, sind dennoch auch die Bösen zu benuzen, wenn sie nur physisch gut sind: Henker und Bösewichter gemeiner Art waren den alten Künstlern in ihrer blühenden Zeit eben so unbekannt, als das herangedrängte Volk, womit viele neuere Malereien gefüllt sind.

Da des Menschen vorzügliche Schönheit im Wolwollen, das ist, in der Güte des Herzens besteht, und die Güte eines Charakters aus eben diesem Gesichtspunkte bestimmt werden muß, so sind, vorzügliche Schönheit des Menschen, Wolwollen, Güte des Herzens, und Schönheit des Charakters gleichlautende Namen. Ein guter Charakter ist also eben darum schön, weil er sittlich gut ist, und hiemit können alle die Begrife, welche über die Schönheit und über das Wolwollen entwickelt worden sind, auch auf die Güte des Charakters übrrtragen werden. Hierinn dünkt michs, lag das Geheimniß der Griechen, wozu ihre Philosophie sie geleitet hat; und hierauf lieber

Freund

Freund nahm ich vorzügliche Rücksicht, so oft ich in eine Sammlung von Kunstwerken eintrat.

Wenn ich also eine Figur betrachte, welche die Kunst vor mir hingestellt hat, so frage ich zuerst; was für ein Charakter blickt von ihr aus? Gemein, oder hervorstehend? sanfter oder erhabener Art? zu welcher Stufe hinangehoben? passend zur Geschichte, zur Absicht des Künstlers, oder der Kunst? Woher ich mir diese Fragen beantworte, lieber Freund, wissen Sie ohne meine Erinnerung. So lange wir kein Mittel kennen, Eigenschaften des Geistes anders als durch körperliche Zeichen aufzustellen, bleibt die Physiognomik, so betrüglich sie auch in manchen Fällen seyn mag, in ihrem ungestörten Besize, und die Merkmale, welche sie angibt, sind wenigstens die einzigen, an die sich Künstler und Kunstkenner wenden müssen.

Es wäre hier viel zu weitläufig, in die Bestimmung dieser Zeichen einzugehen, und hiesse nichts weniger, als die Physiognomik in ihrem Umfange erklären. So nüzlich und beinah unentbehrlich dieses dem Künstler, und dem Philosophen ist, dem nur bestimmte Begrife genügen, so entbehrlich dünkt es mich für den grösseren Theil der Kenner und Liebhaber, welchem ein viel bequemerer Weg offen steht. Die Natur hat uns mit physiognomischen, wie mit logischen Kenntnissen, so weit sie unentbehrlich sind, versehen,

oder vielmehr, wir haben uns alle durch Uibung und menschlichen Umgang so viel natürliche Physiognomik selbst erworben, als nöthig ist, unsere täglichen Bedürfnisse zu befridigen. Mit diesen Vorrath dürfen wir uns sicher auch vor Malereien hinstellen: wenn er gleich nicht zureicht, jede kunstmässige Zergliederung vorzunehmen, sezt er uns doch in den Stand, von dem Werth oder Unwerth des Ganzen urtheilen zu können. Nur einige Bestimmungen kann ich hier nicht gänzlich übergehen, weil sie uns in die Theile der Kunst einleiten, nach welchen unsere Beurtheilung ihr Absehen zu nehmen hat.

Der Charakter, welchen der Künstler seiner Figur gegeben hat, wird sichtbar im Ganzen durch den Gliederbau, durch die Stellung, durch die Drapperie, in grösseren Theilen durch die Gebärde, in kleineren Zügen durch das Angesicht, den Siz des Ausdrucks, worauf sich die Seele vorzüglich abzudrücken pflegt. In einer Entfernung, oder auf kleinen Figuren, wo sich die Gesichtszüge nicht wohl unterscheiden, thut das Ganze mit seinen grösseren Theilen mehr Wirkung, da hingegen die Gesichtszüge, so oft sie sich ausnehmen lassen, ihrer Bedeutung wegen den Vorzug haben.

Unsere berufensten Malereien haben sehr oft das Vortrefliche ihrer Bedeutung nur im Ganzen und in den grösseren Theilen. Selbst Raphaels Vor-

zug scheint hierin zu liegen. Seine Figuren haben meist einen schlanken, leichten Gliederbau, sehr vie Anstand in der Gebärde, und eine edle Drapperie, die den Gliederbau und die ganze Stellung emporhebt: Aber bei Untersuchung der Gesichtszüge, glaubt man nicht, eben dieselbe Figur vor sich zu haben. Vor seiner Schule von Athen dünkt es uns, daß wir in einer edlen Versammlung von Weisen sind, so lange wir uns gleichsam in einiger Entfernung halten: aber treten wir näher, und sehen den Edlen ins Angesicht, dann schwinden wieder die hohen Begrife von Weisheit, und es steht vor unsern Augen alltägliche Natur. Nicht so die Griechen: wir bewundern noch ferne den Gliederbau, die Stellung, die Gebärde eines pythischen Apolls: aber kommen wir nun näher, und entfalten die herrlichen Züge des Angesichts, dann vergessen wir beinah der großen Theile, um uns an dem vortreflichen Kopfe satt zu sehen.

Sie sehen, lieber Freund, was ich bei Untersuchung des Charakters in Acht zu nehmen pflege. Ich bin sehr erfreut, wenn ich das Edle, das Große, das Starke, oder das Sanfte finde, so dem blühenden Altertum nahe kömmt. Weil ich aber dieses Vergnügens nur selten geniessen kann, so gehe ich im Falle, daß mir der Charakter nichts tröstliches verspricht, zur Untersuchung des Affektes über, die sehr oft reichhaltiger ist, weil es das Ansehen hat, unsere Künstler haben mehr den Ausdruck der Affekte als der

Cha-

Charaktere liebgewonnen. Es ist auch jener ohne Zweifel viel leichter hervorzubringen, als dieser. Selten läßt die Geschichte, oder die Handlung den Künstler im Zweifel, mit welchen Leidenschaften er seine Figuren beleben soll: und der Ausdruck ist beinah mechanischen Bestimmungen unterworfen; jede Muskel hat ihre eigene Bewegung, wenn sie ein Dollmetsch der Freude oder der Trauer werden muß. Hierinn kann der Künstler nicht leicht irre gehen; und Carl le Brün, hat mit seinen Zeichnungen dafür gesorget, daß auch derjenige, welcher nicht im Stande ist, die Natur selbst zu sehen, nicht ohne Vorbild sey.

Nur wird er sich hüten müssen, in alle die Uiberspannungen zu gerathen, die sein Meister ihm vorgezeichnet hat. Weise Ruhe ist um so mehr zu empfehlen, je heftiger die Empfindungen sind. Zwar schadet auch die Schwäche des Affektes; aber hierdurch haben unsere Künstler seltner geirret, als durch Gewalt und Uibertreibung. Die schmeichelnde Hoffnung, stark im Ausdrucke zu scheinen, im Falle, daß man es weder gehörig anzuschicken weis, noch die allerdings nothwendige Mässigung kennt, hat, zumal angehende Künstler, auf Irrwege abgebracht.

Hiemit, lieber Freund, habe ich ihnen freilich nur Trümmern, woraus etwa noch ein Gebäude sich heben dürfte, vor Augen gelegt: viel zu wenig, um das Verlangen eines Kunstbegierigen zu befriedigen,

allein,

allein, wie mich dünkt, immer genug, dasjenige für den Kenner zu beleuchten, was in meinen folgenden Beschreibungen noch kürzer vorkommen wird. Ich habe über jeder Malerei nicht die ganze Reihe der angeführten Begrife entwickelt: denn auf diese Art müste die Wiederholung viel zu eckelhaft, die Ausdehnung viel zu ebenteuerlich, die Bemerkungen viel zu überflüssig, und das ganze viel zu kraftlos seyn. Ich glaube nicht, diese Fehler vermieden zu haben; aber um so mehr mögen sie sich vorstellen, wie sie bei Rügung jeder Kleinigkeit unerträglich seyn würden. Es genügte mir also, von den bisherigen Bemerkungen bei jeder Malerei nur das passendste auszuheben, was entweder zur besseren Kenntniß derselben, oder zur Beleuchtung eines nicht unbedeutenden Grundsazes in der Kunst beitragen möchte. Vielleicht, daß einst ein geübterer Kenner diesen Weg zur Aufnahme der Kunst vortheilhaft findet, und mit gemessneren Schritten einhergeht, als es mir Kraft und Musse gestattet haben. — — —

II.

Neapel den 12. Oktober 1788.

Ich kann nicht sagen, daß beim wirklichen Anblicke einer schwimmenden Stadt die Eindrücke auf meine Seele denjenigen gleich gekommen sind, welche sich sonst mehrmal die Einbildung mit ihren geschäftigen Vorstellungen hervorgebracht hatte. Das angenehme derselben zu unterdrücken, mögen auch viele

Umstände beigetragen haben: eine hungrige Aufnahme in Muestre, die niedrigen Ränke deren, die ungestüm ihre Dienste anboten, der kalte Nordwind über der See, und ein Schleier vom Nebel, welcher über der Stadt herlag, ließ die Seele, was sie wollte, nicht ganz fühlen. Unterdessen so sonderbar es ist, vor sich eine Menge ungeheurer Gebäude zu haben, die alle wie aus dem Meere hervorsteigen, so ist doch dieses Sonderbare nicht sowohl ein Gegenstand des Auges, als der Einbildung. Jede Stadt dicht an der See gebaut, macht auf das Auge dieselbe Wirkung. Man seze sich in eine Barke, und steure von Sorento, oder von der Insel Capri gegen Neapel zu, so glaubt man, ein Venedig zu sehen, denn die vielen Durchschnitte von Kanälen, und die Grundfesten der Gebäude unter dem Wasser sind in der Ferne kein Gegenstand fürs Auge.

Das innere dieser Wasserstadt würde mir mehr aufgefallen seyn, wenn ich nicht die Kanäle der holländischen Städte, die wohl auch bequemer und reinlicher sind, vorhin gesehen hätte. Ich wohnte am Kanal Grande, und hatte also Gelegenheit, was da vorgeht, bemerken zu können. Es dünkte mich bis zur Verwunderung öde, und die Häuser gegenüber wie ausgestorben; denn ein Menschenkopf irgend an einen Fenster war eine große Seltenheit. Ich nehme den Theil aus, der hinter der Brüke die Rialto liegt, wo die Barken, welche die Gemüser und Gartenfrüchte nach der Stadt bringen, Lermen und Geschäftigkeit wecken.

Nicht

Nicht etwa nur dieser große Kanal, sondern auch alle die übrigen, welche ich durchgefahren bin, scheinen so menschenleer; und wenn dieß ein Merkmal von häuslicher Beschäftigung ist, so muß man bekennen, daß die Venetianer sehr arbeitsam sind.

Was übrigens die Kanäle noch einigermassen belebt, sind die Gondolen. Sie erschienen einzeln, und selten, ohne das Gewühl, so ich mir vorstellte, den engen Kanal ausgenommen, welcher nach dem herzoglichen Pallaste führt, und wenn der Rath sich versammelt, oder auseinander geht, mit Gondolen gleichsam gedeckt ist. Schwerlich kann ein Fremder an dem Anblick derselben Vergnügen finden. Auf Befehl des Senats sind sie alle schwarz bestrichen, und ihre Hüttchen mit schwarzem Tuche bedekt: ein Anblik, welcher das ungewohnte Auge an unsere Leihenkutschen erinnert. Ich konnte den eigentlichen Grund dieses sonderbaren Gesezes nicht erfahren; denn unnüze Pracht hiemit abzuschneiden, mag wohl die wahre Ursache nicht seyn; sie verbietet sich Gondolieren von selbst, wie man es ihren verrissenen Kleidern leicht absehen kann. Allem Ansehen nach ist es ein altes Herkommen, so nirgend gewisser als in Republiken zum Geseze wird, wo man auch die unbedeutendsten Neuerungen für gefährlich hält.

Es war Nachmittag, als ich in Venedig anlangte, und meine Neugierde trug mich sogleich nach dem Markusplaze. Gleichwie er in der großen Stadt bei-

nah der einzige Plaz ist, so ersezt er gleichsam, oder vereiniget, was viele andere nicht geben würden. Auf einmal sieht man sich von den stillen Kanälen, und engen schmuzigen Gäßchen in eine lebhafte und herrliche Stadt versezt. Vor sich die sonderbare Markuskirche, zur rechten die neuen Prokurazien, ein prächtiges Gebäude von Sansovin; zur linken die alten Prokurazien, zwar alt und gothisch, dennoch ihrer Größe, und Gleichheit wegen merkwürdig, durch ihre Arkaden einstimmig mit der Gegenseite, und untenher belebt durch Krambuden, und Kaffegesellschaften; im Rücken endlich nebst andern Gebäuden die Kirche des h. Geminian: Uiberdieß noch der hohe Thurm, auf dem Plaze, die ungeheuren Mastbäume auf herrlichen Postamenten von Bronze, dann die Aussicht nach dem kleinen Plaz hin, die beiden Säulen darauf, des Doge gothischer Pallast, das prächtige Bibliothekgebäude, und die offene See, geben gewiß einen sonderbaren Anblik. So viel man auch Wesens von dem Gewimmel auf diesem Plaze macht, fand ich ihn doch nie sehr belebt: Nur wenigen, worunter auch Masken, gefiel es, auf und nieder zu gehen: die meisten sassen in den Kaffebuden, so still und ernsthaft, als wären sie über wichtige Angelegenheiten des Staates versammelt. Es mag hier demungeachtet ein andermal sehr lebhaft hergehen; allein izt wars in Oktobertagen, deren Abende ein kalter Nordwind noch unfreundlicher machte. Unterdessen hatte ich dennoch das Vergnügen, Gaukler aller Art, Taschenspieler, Redner, Sänger, Mandorenstümper, Guk-

männer,

männer, und lustige Affen in Kreisen zu sehen, die sich, so gut sie konnten, herumtummelten, den müssigen Zusehern, deren nur sehr wenig waren, einige Soldi abzulocken.

Da ich mich den ersten Abend begnügen muste, das Aeussere dieses Plazes, und einige der engen, finstern, und schmuzigen Gassen, wie sie ohne Ausnahme alle sind, gesehen zu haben, so kehrte ich Tags darauf wieder dahin, meiner Absicht zufolge, die Denkwürdigkeiten der Kunst, besonders die Malereien aus dieser Schule der Koloristen, in den Gebäuden selbst aufzusuchen. Die Markuskirche, und der daranstossende Pallast des Doge schienen mir zuerst meine Aufmerksamkeit zu verdienen. Es ist nicht wohl möglich, die Verlegenheit zu beschreiben, worinn ich mich bei dem Anblik, dieser Malereien fand. Ich hofte an den Werken einer Schule, welche den Ruhm der besten Farbengebung allen übrigen abgerungen hat, in hellen offenen Hallen mein Auge zu weiden. Beides war umgekehrt; denn die Malereien sind gröstentheils, zumal in den Kirchen, beinah zu Grunde gerichtet, und der Ort, wo sie aufgestellt sind, so dunkel, daß es schwer läßt, die schwachen Reste der vortreflichen Pinsel gewahr zu werden.

Man gibt verschiedene Ursachen an, deren vielleicht keine allerdings zureicht, diese allgemeine Farbenverwüstung zu erklären. Was die Sache aufhellen kann,

ist

ist der große Unterschied zwischen Malereien in den Kirchen und in Privathäusern. In den leztern haben sie sich so gut, als in jeder anderen Stadt erhalten: sie werden aber auch in den oberen Gaden, welche sehr hoch über dem Meere stehn, aufbewahrt, und die Fenster, wenigstens gegen die Kanäle hin, sind insgemein geschlossen. Es scheint, man könne hieraus den Schluß ziehen, daß die Meerdünste, immer etwas mit Salze geschwängert, an dieser Verwüstung die vorzüglichste Schuld haben. Uibrigens mag auch die Vitriolsäure des rothen Grundes, dessen sich die Italiäner sehr oft bedienten, das seinige beitragen, um so mehr, in Gesellschaft des Meersalzes. Da die Kirchen offen, und ihre Bilder niedrig stehn, finden die verderbenden Dünste leichteren Zutritt. So viel ist gewiß, daß die Ausdünstungen aus den Kanälen, auf eine beträchtliche Höhe durch ihren Geruch fühlbar, der Gesundheit nicht sehr zuträglich sind. Ich glaube, daher die etwas sonderbare Bauart venetianischer Palläste, welche das feste Land ohne Grund nachgeahmet hat, ableiten zu können. Sie sind, wie mitten durchschnitten, so daß das untere Geschoß gemeiniglich so hoch, als die beiden obern, oft auch noch höher ist: Weder ökonomische Rücksicht, noch das Vergnügen des Auges scheinen diese Ausmessung zu rechtfertigen; dagegen tritt ein anderer Grund ein, der dem Reichen wichtiger ist: er will gesund wohnen, und über den dichten Dunstkreis der Kanäle erhaben seyn. Was seiner Gesundheit zu statten kömmt, geniessen auch die Werke des Pinsels mit; ihre Farben wer=

werden nicht aufgezehrt, und sie sind eine wahre Erholung fürs Auge des Reisenden, so sich in Kirchen blind gesehen hat.

Ich werde noch oft in der Lage seyn, meine Unzufriedenheit über die ausgefressenen Farben zu äussern: aber izt, lieber Freund, will ich sie nicht ferner damit beunruhigen, sondern, da wir denn doch nichts bessers thun können, sogleich in die Markuskirche führen. Wir finden hier nicht, was wir suchen. Werke der Kunst und des Geschmackes sind ihr Verdienst nicht: sie ist ein Monument geschmackloser Pracht: aber Seltenheiten finden wir doch. Nur aussenher welche Pracht! Die Aussenseite zeigt untenher fünf grosse Bogen, von 292 Säulen unterstützt, alle aus feinem Marmor, ausser den achten aus Porphyr, welche an dem Haupteingange stehen. Uiber diesen Bogen läuft eine Galerie, mit vielen Säulen umfaßt: Ich zählte sie nicht, aber die diese unnütze Mühe auf sich genommen, wollen 364 aufgebracht haben. Fünf andere Bogen, über diese Galerie gespannt, werden abermal von vielen Säulen, alle aus Porphyr, getragen. Jeder dieser oberen Bogen trägt eine Statue, und unter dem mittleren, sind die vier Rosse, schätzbare Reste des Alterthums angebracht. Man sollte glauben, welch eine Wirkung diese Aussenseite machen müsse, zu deren Verherrlichung Konstantinopel und die Levante geplündert wurde: Unterdessen muß ich es, vielleicht zu meiner Schande, bekennen, daß sie auf mich keinen Eindruck

ge-

gemacht haben. Entweder ist meine, oder die Geschmaklosigkeit des Gebäudes schuld daran. Ich will andern weder meine Empfindung, noch meine Vorstellung aufdringen; aber die alte unfreundliche Bauart, die gothische Spizung der obern Bogen; die kleinen abgeschmakten Thürmchen, in der ächten maurischen Bauart, selbst die Uiberladung mit so vielen, meist kleinlichen Säulen, deren viele hinter den andern verstekt sind, noch mehrere der hohen Stellung wegen kaum ins Auge fallen, mögen mich hierüber entschuldigen.

Von den Statuen, welche auf den Spizen der oberen Bogen angebracht sind, stellt die mittlere den h. Markus vor: In den sechs gothischen Thürmchen die nach einer besseren Bauart Nichen seyn würden, zeigen sich die vier Evangelisten, der verkündende Engel, und Maria, wie sie die Bothschaft erhält. Ich kann ihnen davon nichts weiter sagen, als daß sie von Marmor, so viel sichs ausnehmen läßt, sehr mittelmässig gearbeitet sind. Mehr Achtung verdienen die vier Pferde unter dem mittleren Bogen, wäre es auch nur des Alterthums wegen, aus dem sich die metallenen Werke, zumal von einer beträchtlichen Größe, nur sehr wenig erhalten haben. Ob sie aus Bronze, wie einige wollen, oder aus Kupfer, wie andere behaupten, gegossen seyn, konnte ich nicht untersuchen: Liebhaber der Kunst werden sich aus dem einen nicht mehr als aus dem andern erbauen: Winkelmann, der

an

an an einen Orte sagt, daß sie von Erze wären *, sagt an einem anderen, daß sie aus Kupfer sind und vergoldet waren **; man wird sich also hieraus erklären, daß er unter dem Erze keine Bronze verstanden habe. Anton Maria Zanetti in seiner prächtigen Ausgabe von den antiken Statuen, die in dem Vorsale der Bibliothek von S. Marco, und anderswo in Venedig zu sehen sind, sagt es ganz zuversichtlich, daß sie aus Kupfer, nicht aus Erze sind, weil jenes zur Vergoldung geschickter ist ***. Ich dächte, wir dürften ihm hierinn auf sein Wort glauben, weil er Gelegenheit hatte, eine Wahrheit dieser Art mit Verläßlichkeit zu erheben.

Die Venezianer im Jahre 1206, nachdem sie mit den Franzosen Konstantinopel erobert hatten, nahmen dieselben von dem Zirkus, wo sie aufgestellt waren, ab, und brachten sie nach Venedig. So kamen diese Pferde wieder nach Italien, woraus sie Konstantin der grosse, als er seinen Siz nach Bisanz verlegte, samt dem Sonnenwagen geführet hat, welcher über seinem Trumphbogen in Rom, heute noch unter dem Namen Coliseum bekannt, gestanden hatte. Erizzo in seinen Untersuchungen über Medaglien will dieselben

Pfer-

* Winkelmann Gesch. der Kunst Wienerausgabe S. 694.
** S. 545.
*** Ant. Mar. Zanetti, delle antiche statue greche e Romane, che nell' antisala della Libreria di san Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano.

Pferde auf einer großen Medaglie des Nero, die dessen Triumphbogen vorstellt, gefunden haben: sie sollen daselbst denselben Schritt, dieselbe Bewegung, dieselbe Stellung der Köpfe haben, und durchaus den Pferden über der Markuskirche ähnlich seyn. Andere geben vor, sie hätten beinah auf alle Triumphbogen der Kaiser wandern müssen: schon August habe sie auf den seinen gesetzt, darauf Nero, Domitian, Trajan und endlich Konstantin der grosse. Diesem Vorgeben zufolge, müsten sie mit dem übrigen Raube aus Griechenland nach Rom geschaft worden seyn. Gilt aber die erste Angabe, unb sind sie erst zu Neros Zeiten erschienen, so mögen sie wol einem der damaligen Künstler angehören. An wahrscheinlichen Vermutungen fehlt es eben nicht. Nero liebte die Arbeiten aus Bronze sehr, und die Kunst zu giessen, welche schon beynah verloren war, lebte unter ihm wieder auf. Eine dunkle Stelle des Plinius * könnte die Vermuthung weiter fortrüken; da er einen Zenodor angiebt, der von Nero berufen, eine kolossalische Statue gegossen, und in dieser Gattung Arbeit sich hervorgethan hat. Allein weil es uns, die Gewißheit der Angabe zu erheben, an geschichtlichen Urkunden fehlt, wollen wir die Vermuthungen bey ihrem Werte lassen. Wichtiger wäre es, wenn sichs erweisen liesse, was die Venezianer dafür halten, daß sie ein Werk des großen Lysippus sind, von dessen vielen Arbeiten wir nichts

mit

* Lib. XXXIV. Cap. VII.

mit Gewißheit angeben können. Daß die Arbeit schön ist, gibt noch keinen Beweis für Lysippen; denn wir können wol nicht zweifeln, daß es im Altertume mehr Künstler gab, die sich darauf verstanden, Pferde zu bilden: wenn sich die neuern Künstler hierinn einen Vorzug beilegen, so kömmt ihnen die geringe Zahl übriggeblibener Pferde, und die fehlerhafte Ergänzung an denselben nicht wenig zu statten. Man scheint aber hierüber zu vergessen, das es Künstlern, die die Kunst der Zeichnung bis zu berufenen Meisterstücken gebracht haben, so bald sie ernstlich wollen, nicht fehlen kann, auch gute Pferde zu zeichnen; daß sie aber wollten, dafür dürfte uns wol die Vollkommenheit ihrer übrigen Werke, und die ununterbrochene Gelegenheit, Statuen zu Pferde in großer Anzahl zu verfertigen, Bürge seyn.

Was die Schönheit dieser Pferde belangt, ergeht es ihnen, wie demjenigen, worüber Markaurel sizt; die Meinungen sind getheilt; das leztere findet Wright überaus gut, Winkelmann hält den Kopf für sehr vortreflich, und Keyßlern will weder der Kopf noch die Bewegung der Füsse, noch das Verhältniß der Theile gefallen. Die Pferde über unserer Kirche mögen sich also zufrieden geben, daß sie kein besseres Schicksal haben. Winkelmann sezt sie unter die schönsten des Altertums, und kennt ausser den herkulanischen Seltenheiten, als gute Pferde der Alten, nur noch zwei auf dem Quirinal, und das obengenannte des Markaurel. Demungeachtet wird die symme-

trische Stellung der vieren zu Venedig nicht jedermann gefallen, wenigstens ist sie nicht wol in der Natur gegründet, und die Hebung beider vorderen Beine stimmt weder mit der Erfahrung noch mit den Gesezen mechanischer Bewegungen ein. Uibrigens will ich diese Untersuchung Pferdekennern überlassen, zumal jenen, welche sich auf die Schönheit der zeltischen und epirischen verstehen, wovon alle Künstler vermuthlich ihre Muster genommen haben. Der Guß, wiewol er in zweien Formen nach der Länge des Pferdes geschah, ist doch nicht allerdings gelungen, daher musten manche mangelhafte Theile ausgefüllet, und die Ausfüllungen mit kupfernen Nägeln befestiget werden, wie sichs auch aus dem Kupferstiche bei Zanetti Tab. XLV ersähen läßt. Sie finden sich vorzüglich am Hals, und am Bauche, wo der Guß mangelhaft scheint, zum Beweise, daß sie nicht zur Ergänzung des Modelles, sondern des Gußes angefügt sind.

Nichts ist sonderbarer, als diese Werke der Kunst die in jeder Rücksicht eine ganz andere Bestimmung hatten, über dem Portale einer Kirche zu sehen. Einen seltsameren Plaz konnten sie wohl nicht erhalten haben. Es scheint man habe für diese Kirche alles aufgebracht, was seltsam und Kostbar ist, ohne sich der Bedeutung zu kümmern. Aus Konstantinopel brachte man sie anfangs ins Arsenal von Venedig, wohin sie auch besser taugen würden: aber die Gegend war zu unansehnlich, und es wurde angetragen, die her-

zog-

zogliche Kirche, und den Markusplaz zu verzieren; daher zog man sie aus dem Arsenale hervor; und stellte sie so auf, daß wir izt in einer ordentlichen Reihe über der Gallerie die Pferde des Sonnenwagens, besser oben den Löwen, und ganz auf der Spize des Bogens den heiligen Markus sehn. Die eigentliche Zeit dieser Uibersezung ist nicht bekannt: aber in den Tagen des Petrarca war sie bereits gemacht, denn in der Beschreibung einer Feierlichkeit auf dem Markusplaze, ertheilte er diesen Werken des Altertums grosse Lobsprüche.

In demselben Geschmake, in welchem wir die Verzierungen von aussen gesehen haben, ist auch das innere der Kirche. Ich will sie nicht erst bey der gothischen, oder wenn sie lieber wollen, griechischen Bauart verweilen. Man gibt vor, die Sophienkirche in Konstantinopel nachgeahmt zu haben, gewiß eine geringe Empfehlung, wenn wir bedenken, daß sich die Bauart in denselben Zeiten nicht nach den Gesezen der Kunst, sondern nach der Kaprize vorgeblicher Bedeutungen gebildet hat.

Schon zu Anfange des neunten Jahrhunderts, als der Leib des heiligen Markus wegen der Einfälle der Sarazenen von Alexandria übertragen wurde, hat man angefangen, auf diesem Plaze eine Kirche zu bauen. Aber sie stand nicht länger, als hundert acht und vierzig Jahre, und brannte ab im Jahre 976. Bei ih-

rer Wiederherstellung erhielt sie zwar die heutige Form aber noch lange die Seltenheiten nicht. Erst im eilften Jahrhundert brachte man die feinsten Marmor aus Athen und andern Orten der Levante, um die Kirche von aussen, und von innen damit zu bedeken. Seit dieser Zeit kamen immer neue Zuwächse der Pracht. Säulen, Mosaiken, porphyrne Fußböden, Statuen, Malereien, Gold und Diamanten alles in Uiberfluß, aber weder angenehm fürs Auge, noch so angebracht, daß sie wol gesehen werden. Der Hauptaltar hat vier Säulen von weißem Marmor, mit Bibelgeschichten ausgelegt; das Basrelief vom Golde, mit Perlen besezt, und mit Diamanten oder andern Edelsteinen, ist ein Raub aus Konstantinopel, wozu noch Venedig seine Zusätze gemacht hatte. Die Tribune ruht auf neun Marmorsäulen, und ein anderer Altar hat zwei Säulen vom Serpentin, vier vom schönsten Alabaster aus Orient, und einen Fußboden von Porphyr.

Nichts ist wol verschwendrischer, als die mosaischen Arbeiten, womit alle Nichen, Bögen, Deken, Kuppeln in und ausser der Kirche reichlich belegt sind. Dieß macht die Kirche um so ärmer an Kunst. Damit auch die Masaiken selbst weniger Wirkung haben, und überhaupt den Grundsäzen einer geschmaklosen Verzierung getreu zu bleiben, sind sie auf Goldgrund getragen. Sie stellen meist Geschichten aus der Bibel vor. Aus allen heben sich die Arbeiten der Gebrüder Zuccati. Man macht viel Aufhebens von der Hochzeit

zu Kana, von der Auffahrt Marien, und von den apokalyptischen Vorstellungen; noch mehr von Salomons Gerichte, und von der Figur des heiligen Markus, wie er nach dem Himmel sieht; ubi diligenter inspeneris: sagt hier die Aufschrift, artemque ac laborem Francisci et Valerii Zuccati venetorum fratrum agnoveris; tum demum judicato. MDXLV. aber ich mochte sie betrachten, wie ich auch wollte, fand ich denn doch nur wenig: so die Aufmerksamkeit des Kunstkenners verdiente. Selbst das mechanische Verdienst steht tief unter den römischen Mosaiken: und was man etwa vorzüglich gesucht haben mag, der Kirche von einer Art mühesamer und kostbarrer Werke Pracht und Ansehen zu geben, hat der Mangel an Geschmake, die Dunkelheit des Ortes, Uiberladung, und eine beinah gänzliche Verbannung der Harmonie so ziemlich vereitelt. Sollten Sie Belieben tragen, lieber Freund, über diese mosaischen Arbeiten sich ausführlicher zu unterrichten, so weise ich sie auf zwei Werke, das eine von Anton Maria Zanetti; della Pittura Veneziana, e delle opere publiche de' veneziani maestri, libri V. das andere La chiesa ducale di san Marco colle notizie di suo innalzamento, spiegazione de' Mosaici ed iscrizioni &c.

Um ihnen jedoch einige bestimmte Nachrichten von diesen Mosaiken zu geben, muß ist zuerst erinnern, daß deren Wert gar sehr verschieden ist. Einige haben das Ansehn, als ob sie aus dem neunten

Jahrhundert kämen: die Zeichnung ist elend, und das mechanische Verdienst stimmt damit überein. Kaum läst sichs sagen, daß sie kolorirt sind: man sieht schwarz und weis, etwas Gold mitunter, bisweilen auch andere Farben, immer so gereiht, daß die Figuren Erbarmen wecken. So erscheinen sie grössentheils in der Taufkapelle, in der Tribune der Kirche, rechts an den Wänden, und an der Decke derselben. Aber andere haben ihr Verdienst, sie sind wenigstens Malereien ähnlich, deren Kolorirt matt oder abgestorben ist. Unter den Bogen vor dem Eingang in die Kirche, unter der Vorhalle, und in den Lunetten der Kirche, welche beim Eintritte links zu sehen sind, zeigen sie sich, wenn nicht vollkommen, wenigstens anständig.

Salomons Gericht in der Vorhalle zur linken, so sehr es auch berufen ist, wollte mir denn doch nicht gefallen: ausser dem schadhaften Stande, worin es sich dermal befindet, gibt es noch andere Ursachen, warum ich es unter dem Rufe fand, indem es zu stehen das Glück hat. Die wichtigste ist, daß ich die Charaktere der Figuren, zumal der Vorzüglichsten, weder Salomons, noch der ächten Mutter empfehlen kann. Der Henker, welcher so eben bereit steht, das streitige Kind entzwei zu hauen, spielt noch seine Rolle am besten, und hat nur das einzige wider sich, daß ich ihn gar nicht zu sehen verlange. Uibrigens fand ich weder an den Gruppen der Figuren, noch an

den

den Stellungen derselben, noch an dem Ausdruck, der hier vorzüglich herschen soll, noch an der Architektur des Sales, was ein Kennerauge sonderlich reitzen möchte.

In eben dieser Vorhalle über dem Haupteingang in die Kirche schwebt der heilige Markus im Meßgewande gegen den Himmel auf. Die schwülstige Aufschrift, welche ich vor kurzem angeführt habe, mag sich wol vornämlich auf die Emporhebung des Heiligen beziehen; denn sie empfiehlt sich von einer nicht gemeinen Leichtigkeit, wie dessen Kopf von Ausdruck der Sehnsucht nach dem Himmel. Aber Charakter nud Gewand, deren wenigstens das erste gewis wesentlich ist, strafen den Lobreduer des Schwulstes.

Aus allen den vielen biblischen Vorstellungen an der Aussenseite, in der Vorhalle, und in der Kirche selbst, welche noch einige Aufmerksamkeit verdienen, hebt sich unstreitig die Hochzeit in Kana. Eine kleine mässige Tafel, der Figuren nicht viel, aber artig gruppirt, und vortreflich gestellt, mit einem Ausdruck welcher dem Künstler Ehre machet, zeichnen dieß Gemälde aus. Man hat es im Angesichte über dem Bogen, wie man sich gegen die Kapelle stellt, welche von der Malerei des h. Lukas berühmt ist. In der Gruppe, wo Maria von ihrem Sohne das Wunder vrrlangt: zeichnet sich die Bittende mit einem schönen Kopfe, und mit einer liebvollen Empfindung aus.

Heiterkeit, Wolwollen, und selige Uiberzeugung von der Macht ihres Sohnes liegen in der schönen Seele. Vor der Tafel kniet eine weibliche Figur, vielleicht die Braut dieser Scene, in einer Stellung, die Rafaels nicht unwürdig wäre. Die andere Gruppe bildet der Bräutigam am Ende der Tafel, einige Mädchen nebenher, und ganz aussen ein Mann, der etwa dem Inhaber des Hauses ähnlich sieht. Er steht vorwerts gebükt, leicht, und aufmerksam auf den Ausgang der Sache. Die Figuren sind an sich sehr artig, und überdieß noch so bedeutend, so schön verteilt, so symmetrisch gestellt, so voll Theilnehmung an der Handlung, daß man an diesem Gemälde ein vorzügliches Verdienst vor allen übrigen nicht leicht verkennen kann. Wenn ich die symmetrische Stellung anrühme, schliesse ich hiemit den Kontrast nicht aus. Ohne denselben würde dieSymmetrie albern und geistlos seyn. Aber wenn man den Kontrast zum Nachtheil der Symmetrie empfiehlt, so dünkt michs, sey man nicht recht daran. Es verhält sich hier die Sache, wie die Geistigkeit der Figuren zur weisen Ruhe. Eins steht nicht gut ohne das andere; entweder sinkt Kraft oder Grazie hin: aber der leztern haben die grösten Künstler vorzüglich gehuldiget; und die, welche die erstere vor der leztern liebgewinnen, bauen ihren Ruhm auf Sande, reissen beim ersten Augenblick an sich und lassen das Herz in der Folge um so kälter, je mehr sie der Wärme über ihre Schildereien zu verbreiten glaubten.

Wie die Kirche und die Vorhalle, so ist auch die Sakristei mit Mosaiken überladen. Das ganze Gewölbe, bis herab auf die Lunetten hat einen schmuzigen Goldboden, mit mosaischen Bildchen und Verzierungen ausgelegt. Man kann sich leicht vorstellen, wie unangenehm die Wirkung seyn müsse, zumal da das sparsame Licht, und die Eisengitter der wenigen Fenster beym ersten Eintritt vielmehr einen Kerker als eine Sakristei anzukündigen scheinen. Ich würde mich in der grösten Verlegenheit finden, wenn sie darauf bestehen wollten, daß ich ihnen von den Schildereien dieser Wölbung Rechenschaft gebe. Sie haben meines Wissens kein Verdienst, als daß sie Mosaiken sind, keines von Seite der Zeichnung, keines von Seite des Kolorits. Es ist diese venetianische Mosaik von der römischen in zwei wesentlichen Wirkungen unterschieden, die eine, daß die Stücke, woraus sie besteht, ihrer Größe wegen die Zusammensezung viel zu sehr wahrnehmen lassen: die andere, das die Farben in Rücksicht auf Munterkeit, Stärke Abstufung und Saftigkeit noch lange nicht an die Malerei reichen, insgemein zu weit abstehen. Kömt nun noch eine rohe Zeichnung hinzu, wie sie an dieser Decke, und in der Kirche sehr oft ist, so läßt sich gewiß nichts sagen, als daß es Kaprize war, die Wände mit langwierigen, aber unangenehmen Produkten des menschlichen Fleisses zu verunstalten. Hievon verdienen die Werke der Gebrüder Zuccati, und ihrer Zeitgenossen eine Ausnahme. Ihre Arbeiten sind

nicht nur in Ansehung der musivischen Zusammense=
zung, sondern auch in Rücksicht auf Zeichnung, Stel=
lung, Ausdruck mit den übrigen rohen Produkten in
keine Vergleichung zu bringen. So zeichnen sich auch
in dieser Sakristei einzelne Figuren aus, womit die
Lunetten des Gewölbes verziert sind. Ihre Stellun=
gen sind edel, die Gewänder gut gelegt, und Ausdruk
der Empfindung liegt in ihren Köpfen.

Was hier vorzüglich gesehen werden muß, sind
zwei Bildchen neben dem Eingang in die Sakristei,
deren Geschichte ich bei Gelegenheit eines dritten, so
über dem Eingang in die Schazkammer zu sehen ist,
näher entwikeln werde. Izt mag es genug seyn,
mit kurzen erinnert zu haben: daß sie von den besten
Künstlern dieser Art gleichsam um die Wette verfer=
tiget wurden. Auf beiden wird Hieronymus, nach ei=
nerlei Idee vorgestellt. Der Heilige kniet an einer Fel=
senwand, den gewichtigen Stein in der Rechten, um
sich damit reumütig vor die Brust zu schlagen. Von
oben herab stralt himlisches Licht, und eine freundliche
Aussicht mildert das ernste der Scene. Das Kolorit
hat nur sehr wenig Kraft, oder Schmuz, und viel=
jähriger Staub birgt sie dem Auge. Man kann der
Stellung und dem Ausdruk des heftigen Affektes ihr
Verdienst nicht absprechen: an dem einen, welcher zur
Rechten hängt, dünkt er mich übertrieben: Sein Kinn
stemmt sich gewaltig vor, und der Bart, wie am
Neptun auf der bekannten Gemme, aber nicht aus

glei=

gleicher Ursache, an die Brust gelegt, giebt dem Heiligen, zumal da es den Haaren an Feinheit fehlt, ein sonderbares Ansehn.

Marmor ist in dieser Kirche gewiß nicht gesparet worden: ausserdem daß die Wände von aussen und von innen mit feinen Marmorarten gedekt sind, hat der Fußboden seine eigene Art Verzierung. Er ist mit kleinen Steinen belegt, die auf eine musivische Art, allerlei Blumen und Thiere vorstellen: Allein Werke dieser Art, gleichwie ihr Verdienst durchaus mechanisch ist, so fodern sie den Kunstkenner, welcher nach dem Wesen verlangt, zu Untersuchnngen nicht auf. Was in Rücksicht der Kunst verdient bemerkt zu werdeu, sind die Werke des vortreflichen Sansovin. Ausser der Thüre des Tabernackels aus Bronze, wovon sich nicht viel absehen läst, hat er eine größere in erhabener Arbeit verfertiget: Sie ist gleichfalls aus Bronze, und führt in die Sakristei. Die Vorstellung ist aus der Leidensgeschichte des Heilandes; seine Grablegung und seine Auferstehung, mit den Abbildungen der Evangelisten und Propheten. Sansovin vergaß sein eigen Porträt nicht, und verewigte hier auf gleiche Weise seine vertrauten Freunde, den Dichter Aretin, und den großen Tizian. Es ist gewiß eine vortrefliche Arbeit, viele Figuren bis halben Leib ganz von der Fläche abgelöst, Stellungen, wie sie nur auf Malereien vorkommen mögen, und Ausdruck der Empfindung in den Gebärden, und so weit sichs im Dunkeln ausnehmen

läßt, auch in den Köpfen der Figuren verraten eine Meisterhand. Aber schäzbarer als dieß alles sind mir die vier Evangelisten und eben so viele Kirchenlehrer dieses Künstlers in der Gegend des Hauptaltares: Stellung, Zeichnung, Charakter der Figuren, und Ausdruck der Empfindung sind vortreflich. Unter den vielen meist kleinen Statuen dieser Kirche aus Bronze oder Marmor, sind sie unstreitig die wichtigsten. Sie verzieren das Vorgeländer des Hauptaltars, und sind aus Bronze, sizend vorgestellt, nicht viel mehr, als etwa zwei Schuh hoch.

In der herzoglichen Kapelle finden sich einige Malereien, wo man sie am wenigsten suchen sollte, auf den Thürflügeln der beiden Orgeln: an der einen, welche zur linken steht, haben zwei Künstler, die uns wohl nicht bekannt sind, Urban von Venedig, und Franz Tacconi aus Cremona, der eine die Geburt des Herrn, mit der Anbetung der Weisen, der andere die Auferstehung gemalt. Sie mögen sich diese Kunstwerke leicht vorstellen, wenn sie sich erinnern wollen, daß die genannten Künstler im fünften Jahrhundert gelebt, und diese ihre Arbeit im Jahre 1490 aufgestellt haben. An der andern Orgel zeigen sich vier Bildniße der heiligen Markus, Theodor, Franz und Hieronymus von der Hand des Bellino. Ausser diesen bemalten Thürflügeln hat die Kirche keine andern Schäze der Malerei. Denn das Bild der heiligen Jungfrau von Lucas eigener Hand gehört nicht mehr in die Epoche der neueren Kunst, und

wür=

würde unter den alten Malereien des Herkulanums auch eine sonderbare Figur machen. Ich suchte es lange vergebens die ganze Kirche durch, und fand es endlich an einem Seitenaltare; allein, ob es gleich mit vielen Lichtern umgeben war, sah ich denn doch nichts, als ein kleines schwarzes Vierek in einer kostbaren Einfassung. Die Venezianer geben sich mit wenig zufrieden: griechische Schriftsteller erzählen, ihre Kaiser hätten es mit sich in ihren Kriegen herumgeführt; und dieß reicht ihnen zu, der Sage zu glauben, daß es etwas außerordentliches, ein Werk des h. Lucas seyn müsse.

Die wichtigsten Seltenheiten hat der Doge Vitale Michele nach Venedig gebracht, im Jahre 1097. Sie sind in der Taufkapelle zu sehen, und werden von andächtigen Gläubigen fleißig besucht. Zur einen Seite zeigt man zwei Steine aus dem Kerker Johannes des Täufers, worüber er enthauptet wurde, und wer an der Angabe zweifeln will, mag sich mit den blutigen Tropfen überzeugen, welche sich noch von Zeit zu Zeit hervordrängen. Zur andern Seite ist abermal ein Stein, dem man das sonderbare, so er hat, nicht absehen kann: wer sich aber bereden mag, das Christus hierüber stand, als er den Tyriern predigte, wird ihn gewiß merkwürdig finden. Ueber demselben steht ein Beweis, daß schon die ersten Christen marmorne Cathedern hatten: auf dieser, welche hier zu sehen ist, saß der h. Marcus zu Aquileja, und hiemit ist zugleich die Frage gelöst, ob er je nach Aquileja gekom-

ren sey. Es wäre nicht artig, Beweise von diesen Angaben fodern, und die Leichtgläubigen in ihrem süssen Traume stören zu wollen. Genug, daß sie um das älteste Monument, so die Geschichte ausweisen konnte, um das Felsenstück, woraus Moses die Quelle geweckt hatte, unglücklicher Weise gebracht worden sind: denn da sie ferner keinen Grund, als eine sehr späte Aufschrift hatten, die deutlich genug sagt, daß Michael, und etwa noch seine Gemahlinn Irene über diesem Marmor eine Quelle durch Kunst leitete, wie sie einst Moses durch fromme Gebete aus dem Felsen geweckt hatte, so gaben sie sich endlich mit der unkünstlichen Erklärung zufrieden. Hätte man diese Aufschrift nicht gemisdeutet, so würde man sich wol die Mühe nicht genommen haben, einen so unbedeutenden Stein in die herzogliche Kirche zu versezen.

Man hat Mühe, diese Seltenheiten in der Kapelle zu finden. Die Steine aus Johannes Kerker sind in die Wand eingelassen, und da diese allenthalben mit Marmortafeln gedekt ist, waren Zeichen nöthig, die das sonderbare von dem allgemeinen unterscheiden sollen. Es ist also über denselben das Haupt des Heiligen aus Marmor angebracht, und besser oben in der Lunette der Wölbung die Geschichte seiner Enthauptung in einer elenden Mosaikarbeit vorgestellt: die Steine selbst unterscheiden sich durch viele Adern und Fleken die ihrer Röthe wegen geschikt sind, das Andenken einer blutigen Scene zu erneuern.

Der

Der Stein, worüber Christus den Tyriern gepredigt hat, macht izt den Tisch des Altares, und ist nichts sonst, als ein gemeiner Stein. Man kann sich nichts roheres denken, als die Verzierung dieses Altares ist. Mitten steht eine kleine Gruppe aus Marmor, Maria mit dem todten Sohne über ihrem Schooße, in einem Stile, der etwa des eilften Jarhunderts würdig ist, zwei Engeln nebenher, noch etwas antiker. Tiefer zurük hebt sich ein großes Kreuzbild aus Metall, und hinter demselben steht die berühmte Katheder, worauf der heilige Markus in Aquileja gesessen hat. Sie ist beinah im gleichen Geschmake mit dem Throne des großen Karls in Aachen, nur daß man in Aquileja für die Lehne des Rükens besser bedacht war. Man sieht also ein Stük Marmor, ziemlich hoch, oben etwas zugespizt, und zu einem Size hohl gemacht, enge, unansehnlich, an den Seiten mit unförmlichen Figuren, Einschnitten, und Verzierungen auf Art eines äusserst rohen Basreliefs ausgelegt. Wenn wir Beweise nöthig hätten, daß wol über diesem Stuhle kein Evangelist je sizen konnte, so wäre diese Arbeit überzeugend genug: denn in den Zeiten des Nero war jeder Meisel, selbst an den Grenzen Italiens noch unfähig, so gar elend zu stemmen.

Zur linken des Kreuzganges geht man nach dem Schaze dieser Kirche, der nicht nur ungemein reich an Gold, Perlen, und edlen Steinen ist, sondern auch historische Merkwürdigkeiten vorzeigt, die ungefähr

im

in dieselbe Klasse gehören, wohin wir das Felsenstük des Moses und die Katheder ds heiligen Markus gezählt haben. Da wir aber in Ansehung der Kunst hier kaum was zu suchen haben, so werde ich mich mit einer flüchtigen Anzeige begnügen. Wenigstens glauben es die Venezianer, daß sie einen Dorn von der Marterkrone, einen Nagel der Kreuzigung, und eine Trümmer der Säule haben, woran Christus zur Geiselung gebunden war. Uiberdieß noch ein Stük vom Kleide der heiligen Jungfrau, einen Theil von der Hirnschale Johannes des Täufers, und da sie das Bildniß Marien von dem Pinsel des h. Lukas besizen, so war nichts billiger, als daß sie sich auch um einem Theile des Armes, von welchem der Pinsel Kraft und Bewegung erhielt, beworben haben.

Den Juwelenschaz zu vermehren, haben sich, wie man vorgibt, die Grossen der Erde um die Wette gestritten, die Republik zu beschenken. Ein sehr großer Diamant mit einer goldenen Lilie soll ein Geschenk Heinrichs III. Königs in Frankreich an den Doge Mocenigo seyn, als derselbe nach dem Tode seines Bruders Karls IX., aus Pohlen, wo er König war, über Venedig nach seinem neuen Reiche ging im Jahre 1574. Zehn Rubinen, deren einer acht Unzen wiegt, hat Kaiser Kantakuzeno schon im Jahre 1343 an die Republik verehrt. Ohne des Kardinals Grimani zu erwähnen, dessen Geschenk in einem großen Rubine bestand, hat sogar der König in Persien Usumcassan nicht unterlas-

lassen, seinen Beitrag zu liefern; dieser bestand in einer kostbaren Ampulle. Zwei Diamanten in Ringe gefaßt vom Franz I Herzog in Florenz aus dem Hause Medici. Ein Hut und ein Degen aus päbstlichen Händen, eine Menge Rubinen, Smaragde, Hyacinthen, Topasse, Chrysoliten von verschiedenen Kaisern aus Orient sind gewiß schäzbare Geschenke: aber einen kostbaren Kelch, dessen sich der Patriarch von Konstantinopel bediente, und zwei künstliche Rauchgefässe aus der Sophienkirche haben sich die Venezianer selbst genommen, ohne erst auf die Freigebigkeit der schenkenden zu warten. Uibrigens soll selbst die herzogliche Krone ein Geschenk seyn, und zwar, was sich denn doch mit deren Kostbarkeit nicht wol vergleichen läst, von dem Nonenkloster zu S. Zacharia. Es ist dieselbe Krone, oder wenn man will, der Herzoghut, womit die Dogen am Tage ihrer Vorstellung gekrönet werden. Unter den vielen Perlen, Rubinen, und andern Edelsteinen, deren Wort über alle Schäzung seyn soll, ragt ein großer Diamant hervor, der alle übrigen überwiegt, daß es also schwer läst, solche Schäze einem Nonenkloster zuzumuten, welches für sein Geschenk keinen Beweis, als eine alte Sage hat. Die übrigen vielen Kronen, welche hier noch aufbewahret werden, und deren eine in der Aufschrift das Königreich Cypern, die andern das Königreich Candia nennt, sind ihrer Kostbarkeit ungeachtet, weiter nichts als eine traurige Erinnerung an den Verlust, welchen die Republik in den lezten Jarhunderten erlitten hat.

Merkwürdiger, als alle die todten Schäze dieser Art, würde Reisenden ein altes Evangelium seyn, wenn es nicht so ganz verwüstet wäre, daß sich nicht einmal absehen läst, ob es griechisch oder lateinisch geschrieben sey. Es ist folglich so viel als verloren. In Venedig gilt es für ein Manuskript von der eigenen Hand des h. Markus, der es in Aquileja geschrieben, oder gewiß hinterlassen haben soll. Da man aber außer Venedig verlangt, daß historische Zusicherungen auch Grund haben sollen, so kann es und für nichts sonst, als für ein sehr altes Manuskript gelten, was immer noch merkwürdig genug wäre, wenn es sich auch nur hie und da lesen liesse. Uibrigens beruht der ganze Grund auf den Nonen zu Aquileja, die bei der Uibergabe dieses Geschenkes versichert haben, daß es das eigene Werk des heiligen Markus sey. Ein anderes Manuskript ist nicht seines hohen Alters, sondern der Malereien wegen berühmt. Es ist ein Missal, und die schönen Miniaturgemälde sind von der Hand des Clovio, den man als einen Schüler des Julio Romano kennt. Unter andern Vorstellungen wird hier auch die Feierlichkeit geschildert, mit welcher der Leib des heiligen Markus in den Sarg unter dem Hauptaltare dieser Kirche gelegt worden ist. Man möchte diese Schilderei gerne als eine Urkunde gelten lassen. Da sich aber diese Einsenkung nach Dandols Chronik im Jahre 1094 zugetragen haben soll, und die Miniaturmalerei um einige Jahrhunderte jünger ist, so beweist diese Urkunde gar nichts. Uibrigens möchte sich der Zweifel

nicht

nicht sowol um diese Epoche drehen, als um die viel kritischere, der Uibertragung von Alexandrien, und der Authentizität des Alexandrinischen Zeugnißes, was denn alles auf Sage beruht.

Außer dem Zimmer, worinn alle diese Schäze aufbewahret werden, sieht man ein Mosaikbild, so den heiligen Hieronymus vorstellt: wir haben deren schon zwei in der Sakristei dieser Kirche gesehen: sie sind nebst noch einem vierten um die Wette verfertiget worden. Es waren zu derselben Zeit in Venedig vier vortrefliche Arbeiter in Mosaik, welche einander den Vorzug streitig machten, Rossetti oder Dominik Bianchini, Anton Bianchini, Franz Zuccato, und Bartholome Bozza. Die Prokuratoren von S. Markus, um zu erfahren, welcher aus den vieren vorzüglicher arbeite, geriethen auf den Einfall, der heute noch bei Kunstakademien, ob er gleich viel unbequemes hat, für Verteilung der Prämien gilt, nämlich allen vieren denselben Gegenstand aufzutragen. Man wählte hiezu die Figur des heiligen Hieronymus. Zuccato trug den Preis davon, und erhielt die Ehre, daß sein Werk vor dieser Schazkammer aufgestellt wurde. Man sagt, er theile sie mit Tizian, der ihm die Zeichnung zu dieser Figur gemacht haben soll. Zwei andere Werke wurden von eben dieser Wette in der Sakristei der Markuskirche aufgestellt, und das vierte hat die Republik an den Herzog von Savoyen überlassen.

Nachdem ich alles das merkwürdige gesehen hatte, stellte ich mich abermal auf den Plaz hin, sah wiederum die fünf Kuppeln, mit Blei gedeckt, und in die From eines Kreuzes gereiht, sah die fünf Thore aus Bronze vor mir, sezte die fünf anderen, welche sich dem Auge entzogen in der Einbildung hinzu, die ungeheuren Bogen vor mir, mit mosaischen Arbeiten geziert, unterstüzt von unzählichen Säulen, die Statuen umher, den Löwen, das Sinnbild der Republik, die mutigen Rosse des Sonnenwagens — und dachte — so viel mußte der Orient und der Occident liefern, um ein Geschmakloses Ganze zu geben.

Es war spät; demungeachtet wollte ich nicht wieder die öden Kanäle zurückmessen, dankte die Gondel ab, und ging auf festem Boden nach meiner Herberge. Ich kann Ihnen, lieber Freund, nicht deutlich genug erklären, wie finster und unfreundlich mir die Stadt schien. Von dem offenen Platze kam ich sogleich in eine enge Gasse, die sich immer mehr schloß, und endlich so enge zusammenzog, daß ich kaum allein des Raumes genug hatte.

IV.

Neapel den 15. Oktober 1788.

Wenn es erlaubt ist, von der Dauer einer Republick auf ihre gute Verfassung zu schliessen, so kann man nicht läugnen, daß Venedig in gewisser Rücksicht allen Republiken zum Muster dienen kann. Aber so ein Schluß darf wohl nicht ohne Beschrenkung gewagt werden. Oft dauert ein schwächlicher Körper, und der daurende Stand eines Staates ist von dem blühenden zu unterscheiden. Die Dauer mag Venedig seiner Verfassung danken; aber es wird nicht unrecht daran seyn, wenn es in eben derselben auch den Sturz von seiner Höhe sucht. Ein Körper, aus unzählichen Gliedern zusammengesezt, ohne ein vorzügliches, so die Kraft hat, denselben ihre Richtung zu geben, muß in seinen Bewegungen oft unzweckmässig, allemal langsam seyn. Versäumte Zeitpunkte, einheimisches Mißtrauen, lange Berathschlagungen, vermißte Anstalten, eine ausser Haus nothwendige, daheim gefährliche Macht aus Grundsäzen geschwächt, haben die Herrschaft und die Handlung von Venedig gekränket. Eben das, was die Verfassung erhält, bringt oft den Wolstand herab. Die Erhaltung sezt Unveränderlichkeit voraus, und strenge Wachbarkeit gegen Neuerungen; der Wolstand will, daß manches

nach Zeit und Umständen abgeändert werde: was im eilften Jahrhunderte vortreflich war, ist im siebenzehnten schädlich geworden: aber es blieb, weil sich Niemand an Neuerungen wagen durfte. Niergend, selbst Pohlen nicht ausgenommen, ist die Fürstenwürde so bedeutungslos, als in Venedig. Ist einmahl der Doge mit vielen Weitläufigkeiten gewählt, hat er sich öffentlich auf der Treppe des Palastes krönen lassen, ist er auf dem Markusplatze feierlich herumgetragen worden, und hat er sein Geld unter das frohlockende Volk glücklich ausgeworfen, dann mag er bleiben, wo er will; er heißt Doge, hat den Vorsiz im Rathe und trägt einen Purpur: Das Purpurkleid ist sein Königreich; im Rathe ist er kaum etwas mehr, als ein Senator; lebt übrigens wie gefangen, und ist beinah das unterthänigste Glied des ganzen Staates. Denn seit es der Rath gewagt hatte, den Doge Falieri, mitten auf dem kleinen Plaze, zwischen den zweien Säulen, wo alle Todesurtheile vollzogen werden, enthaupten zu lassen, haben die Häupter der Republik mehr Unterwirfigkeit gegen dieselbe, als der unbedeutende Gondolier, leben überaus eingezogen, fliehen allen Schatten von Vergrösserungsplanen, hüllen sich in den äusserlichen Glanz, ein, den man ihnen zugesteht, und haben das angenehme Schicksal, bis an ihr seliges Ende ein Gegenstand des Widerspruchs zu bleiben, nicht weil sie Macht haben, sondern weil man fürchtet, daß sie welche erhalten möchten. Der einzige Vorzug, welchen die Dogen in An-

sehung

sehung der Regierung zu haben scheinen, besteht hierinn, daß sie im Senate eine Sache vortragen können, ohne sie vorher den sechs Referenten des Staates, Savii genannt, an die sich alle übrigen wenden müssen vorgelegt zu haben. Aber auch dieser Vorzug ist nur scheinbar: denn eben diese Referenten können den Vorschlag des Doge auf zweierlei Arten zurücksezen, indem sie hindern, daß es zur Votirung kömmt, oder es auch nach geschehener Votirung dahin bringen, daß eine neue Uiberlegung veranstaltet wird. Wer also dieser Staatsreferenten nicht gewiß ist, läßt es wol bleiben, einen Vorschlag zu thun.

Unterdessen hat man den Dogen für ihre lebenslängliche Gefangenschaft, worinn sie die Republik hält, äusserliche Pracht und Ehrenbezeigungen eingestanden, gestaltet ihnen den Vorsiz in allen dreien Collegien, der Regierung, der Justiz, und der auswärtigen Geschäfte, läßt wol auch das Geld auf ihren Namen prägen, und hat ihnen einen bequemen, herrlichen Palast aufgebaut, welcher denn doch nicht sowol der Siz des Doge, als der Republick ist. Gleichwie er dicht an der Markuskirche steht, so ist er auch nach dieser das sehenswürdigste in Venedig, einem Liebhaber der Kunst wol noch viel schäzbarer, da ihn hier jeder Saal für das Gothische schadlos hält, womit er zuvor seine Erwartung getäuscht fand.

Die Aussenseite dieses Gebäudes, wie sie von dem kleinen Plaze gesehen wird, ist zwar so gothisch, als die Markuskirche; das oberste Theil sieht einer alten Festung aus dem dreizehnten Jahrhunderte ähnlicher als einem Palaste: unter dieser Art von Ringmauer läuft eine Halle mit maurischen Säulen verziert, und in eben diesem Geschmacke, welcher den Venetianern der deutsche heißt, sind ganz unten spize Bogen gespannt: Ihre Wirkung aufs Auge ist um so unfreundlicher, da die Fußgestelle der Säulen unter der Erde sind; denn man hat den Uiberschwemmungen von dieser Seite des Meeres lieber durch Erhöhung des Bodens, als durch Ziehung eines Dammes wehren wollen.

Allein so bald man in den geräumigen Vorhof, und über die herrliche Riesentreppe in die ungeheuren Säle kömmt, würde man der gothischen Form gerne vergessen, wenn nicht eine ungewöhnliche Dunkelheit aller Orten das Andenken derselben erneuerte. Ob es gleich dem grossen Hofe, wohin man durch den Haupteingang zuerst kömmt, an Symmetrie fehlt, wird man denn doch durch die bessere Bauart des inneren Gebäudes, durch die majestätische Treppe, und vorzüglich durch einige Werke der alten und neuen Bildhauerkunst schadlos gehalten. Die Reste des Altertums soll man aus Athen und andern Städten Griechenlands hieher gebracht haben. Sie waren eigentlich ein Theil des berühmten Museums, so der Pro-

ku-

kurator von S. Marco Friedrich Contarini gesammelt hat. Die Statuen, nicht nur hier in diesem Hofe, sondern auch in dem öfentlichen Büchersal, kommen als Geschenk von seiner Hand. Eine Göttinn des Uiberflusses, ist noch erträglich; aber eine Pallas, eine Fortuna, so wie eine andere weibliche Figur, und die Statue eines Barbaren verdienen keine Aufmerksamkeit als etwa in Rücksicht auf Drapperie. Nur zwei zeichnen sich also aus, die eine im Staatskleide, die andere mit dem Mantel der Philosophen umgeben. Man gerieth auf den Einfall diese Markaurel, weil er Kaiser und Philosoph war, jene Cicero zu nennen. Der Grund dieser leztern Benennung liegt in der Rolle, welche die Figur in der Hand hält, und dem Schranke daneben, worinn Schriften aufbewahret wurden. Man schloß also, noch nicht so ganz richtig, es müsse ein römischer Redner seyn: Nun soll Cicerons Statue über dem Eingang des Musensizes zu Athen gestanden haben; es ist also jedem, der es dafür annehmen will, warscheinlich, daß dieß eben dieselbe Statue sey. Beide sind fleissig gearbeitet; vorzüglich haben die Gewänder dem gelehrten Ferrari getaugt, in seiner Abhandlung über die Kleidertracht der Alten, den Zuschnitt der Toga und des Palliums zu bestimmen. Zwei neuere Statuen, von Anton Ricci einem alten Bildhauer aus Verona, sind zu schlecht, als daß sie in diesem Hofe stehen sollten. Sie stellen unsre Stammeltern vor. Ich erschrak, als ich den Vater der Menschen sah; ohne Geleit-

schaft der Eva würde ich ihn für einen Orangutang gehalten haben: Man vermenge diesen Anton nicht mit einen Andreas Ricci aus Padua, welchen man insgemein für den Meister dieser Figuren ausgiebt: denn die Aufschrift an dem Fußgestelle der Eva stellt den Veroneser in den völligen Besiz seines Rechtes zurük.

Um so merkwürdiger sind zwei Statuen von Sansovin. Sie sind über der Treppe in kolossalischer Größe aufgestellt. Daher soll dieselbe den Namen einer Riesentreppe erhalten haben. Wie das immer sey, so sind die Figuren in Ansehung der Stellung, Gebärde, und Stärke des Ausdrukes vortreflich. Sie stellen den Mars vor, und den Neptun, Symbole des Weges, worauf die Republik zu ihrer Größe kam. Mars ist freier und natürlicher gestellt, aber sein Angesicht aus der italienischen Natur, wovon die Mythologie so wenig als Polyklets Schule, wo der Grundsaz vom Ideale galt, gewust haben mag. Neptun hat viel ähnliches mit dem Moses des Michael Angelo Buonarotti: er steht eben so ausgewunden da, seine Miene hat vielleicht noch mehr disteres, und der lange Bart ist beinah auf dieselbe Art gekrümmt, und an den Busen gedrükt. Für so einen Neptun wird kein Zuseher beim ersten Anblik gewonnen. Der erzürnte Seegott auf der bekannten Gemme, wovon wol etwa Sansovin diese Idee abgenommen hat, erscheint ungezwungener, zürnt edler,

und

und behält noch deutliche Züge der Güte und Menschenliebe.

Sobald man von dieser Riesentreppe auf die gedeckte Halle kömmt, zeigen sich an der Wand die fürchterlichen Löwenköpfe mit ihren offenen Rachen, immer bereit, die Angaben niedriger Seelen, die für billigen Preis Vater und Bruder verraten, zum Besten des Staates aufzunehmen. Es ist Pflicht des Unterthans, den Staat vor Gefahren zu warnen. Aber eine Staatsinquisition dieser Art ist gewiß eben so fürchterlich, als das heilige Blutgericht in Spanien. Demungeachtet bildet sich Venedig ein, frei zu seyn, weil sein Doge ohne Macht ist, ein gewöhnliches Vorurteil in Aristokrazien: Seit dem Jahre 1792. als man dem Doge Gradenigo beinah alle Gewalt abgenommen hat, sezte sich eine gewisse Anzal Familien in den Besiz der gesezgebenden Macht. Es waren etwa deren vierhundert; denn hundert andere sind nur erst später mit Vorschiessung vieles Geldes, vorzüglich zu den Türkenkriegen, zur Gesellschaft der ersteren zugelassen worden. Was nun den wenigen beliebt, was sie im grossen Rathe beschliessen, oder abändern wollen, müssen sich die zwei Millionen, woraus der Staat von Venedig besteht, ohne Widerrede gefallen lassen. Nichts wird so gerne, als der Begrif von Freiheit verkennt. Alles will frei seyn, und alles ist gebunden, im eigentlichen Verstande selbst die stolzen Aristokraten. Oft wollen sie nicht, was be-

schlossen wird; aber drei Centurien befehlens, und die zwei übrigen müssen gehorchen. So sind doch gewiß die befehlenden frei? — Ich denke nein; sie warens, als sie ihre Stimme gaben, nun sind sie es nicht mehr. Man nehme an, dreihundert haben die Mehrheit gemacht; so ist es allerdings Ehre genug zu zugeben, daß ein volles Drittel aus eigener Einsicht und Uiberzeugung gestimmet hat; die zwei übrigen haben ihre Stimmen blendenden Vorstellungen, einem Oheim, oder dem weisen Nachbar, oder ihrer Schwachheit gegeben. Wenn sie nun wiederkehren, die Sache mit eigenen Augen sehn, in der Ausübung fühlen, wie nachtheilig sie wider sich selbst gestimmet haben, und nach der Erfahrung denken, daß sie izt ganz anders stimmen würden — so müssen sie sich dennoch dem gemachten Schluße fügen, oder gewärtig seyn, durch Zwangsmittel dazu verhalten zu werden: der Gedanke, frei gewesen zu seyn, täuscht; und man beredet sich gerne noch zu besizen, was man gezwungen war, abzugeben. Des Aristokraten Freiheit besteht also in wenig Augenbliken: die übrige Zeit seines Lebens ist er so fest gebunden, als die anderen Stände des Staates. Uibrigens mag man es den Edlen von Venedig zu gut halten, wenn sie sich etwas auf den Anteil einbilden, welchen sie an der Gebung des Gesezes genommen haben. Aber wenn die zwei Millionen sich frei dünken, weil sie sechshunderten gehorchen, und auf zwei andere Millionen, die einem gehorchen, mit Verachtung herabsehen, dann wird es allerdings lächerlich.

In

In England, wo acht Millionen ihre fünfhundert Repräsentanten selbst wählen, hat dieses Vorurteil wenigstens einen Anschein von Warheit. Aber im Grunde ist kein anderer Unterschied, als daß die Aristokrazie des Unterhauses durch Wahl, jene von Venedig durch das Erbrecht besteht. Wird ein Edler von Venedig geboren, so sorget sein Vater dafür, daß er ins goldene Buch eingetragen werde, und erhält hierüber einen Beglaubigungsschein: so bald nun der Junker seine Volljährigkeit erreicht hat, nimmt er ohne Widerrede Siz im grossen Rathe. Es besteht also der Souverän in Venedig aus keiner festgesetzten Zal: Er wächst an, und nimmt ab nach dem Zufalle der Zeugung und der Sterblichkeit.

Eine andere Freiheit gilt in Venedig, die aller Orten Statt haben kann, es mag einer herrschen oder tausende, nämlich, daß die Regierung in keines Privaten häusliche Geschäfte eindringt, und die Einwohner der Stadt in gewissen Lieblingsneigungen nicht stört. Aber die uns bereden wollen, daß in den übrigen, und zwar in vorzüglichern Dingen die Einwohner dieser Stadt ohne Zwang und Unterthänigkeit leben, meinen es nicht aufrichtig. Alle, die Gewerbe treiben, es mag auch seyn, worinn es wolle, oder sonst auf eine andere Art des Schuzes adelicher Häuser bedürfen, sind in einer Abhängigkeit, die man in Monarchien nicht kennt. Durch Jarhunderte, zumal nach dem Verfalle der Handlung, ist ein grosser Theil

des

des Adels verarmt. Die alten Perüqen, und die abgenüzten Rathskleider sind ein lauter Beweis ihres veränderten Zustandes. Sie können denn doch nüzen, oder gewiß schaden, und trozen hiemit nicht selten auf die sonderbarste Weise, so daß sich der Mann von Geschäften manchmal, um größere Uibel zu verhüten, Erniedrigungen und Erpressungen unterwerfen mus, die er in keiner Monarchie vertragen würde. Handelsleute sind am schlimmsten daran, wenn ihre Waaren einem Nobile zu gefallen das Glück haben: sie können den Preis nicht tief genug herunterstimmen, und dennoch müssen sie sichs nicht selten gefallen lassen, der Uibersezung wegen die niedrigsten Vorwürfe anzuhören, zulezt sich mit einem kleinen Stüke Geldes, nach Willkühr hingeworfen, zu begnügen, und ihrem allmögenden Gönner und Herrn für Erniedrigung und Ungerechtigkeit die tiefesten Verbeugungen zu machen. Dagegen bleibt er ungestört in seinem Rechte, so oft ihms beliebt, über dem Markusplaz, und durch alle Gässchen der Stadt im Domino, und mit der Maske zu gehen, allein, oder in Gesellschaft, wie er es für seine Absichten füglicher hält.

So viel auch diese Freiheit, wenigstens für den grösseren Theil der Einwohner, lokendes haben kann, so fürchterlich ist im Gegenteil die Beschrenkung von Seite desjenigen Tribunals, so für die Sicherheit des Staates, oder eigentlicher zureden, für die Fortdauer der izigen Verfassung, welche die oberste Gewalt in

die

die Hände weniger Familien legt, zu wachen. Es ist der Rath der Zehnmänner, der alle Staatsverbrechen, wozu eben nicht viel gehört, untersucht, und schleunig abstraft, ohne dem grosen Rathe, oder der Republik, oder dem Doge, oder sonst einem Menschen hierüber Rechenschaft zu geben, eine Gewalt die den blutigsten Misbräuchen das Thor vollends aufschließt, und die Despotie feierlich auf den Thron sezt. Von jeher hat man der Religionsinquisition den Vorwurf gemacht, daß sie das Licht scheut, und durch ihr geheimes Betragen die heiligen Rechte der Menschheit unterdrückt. Einer bürgerlichen Gesellschaft kann nichts angelegener seyn, als die Publizität ihrer Blutgerichte: sie ist ein Dam, der blutige Kabalen, Tyranei und Ungerechtigkeit in ihrem Laufe aufhält, selbst Tyrannen neigten sich nur selten zu heimlichen Blutgerichten: um, was sie sind, nicht zu scheinen, waren sie wenigstens vorsichtig genug, ihren Ungerechtigkeiten eine Art von Publizität, und einen Anstrich von richterlicher Untersuchung zu geben. Wo sänke zulezt das Menschengeschlecht hin, wenn es wenigen erlaubt wäre, Glieder der Gesellschaft aufzufangen, zu peinigen, und zu würgen, ohne nur der übrigen Gesellschaft hievon Nachricht zu geben, oder ihre Aufmerksamkeit mit andern Gründen, als, so wollen wirs, abzufertigen!

Venedig hat sich der sogenannten heiligen Inquisition wegen nicht zu beklagen; ihre Gewalt ist sehr

be-

beschrenkt. Um so grenzenloser ist jene der Staatsinquisition. Die Zehnmänner wählen aus ihrem Mittel drei Inquisitoren des Staates, denen alle Gewalt zu pflanzen und auszureissen in die Hände gegeben wird. Wenn man der Beispiele, daß sie ihre Macht misbraucht hätten, nicht viel angeben kann, so rechtfertiget das noch lange die Verfassung nicht: heimliche Gerichte, die noch dazu von Eile und von Strenge berühmt sind, bergen eher wol zehen Ungerechtigkeiten, bis eine nur halb aufgedekt wird. Die Furcht in kurzem ein Blutopfer des Staates zu werden, hält die wenigen zurück, welche der Wahrheit zeugen könnten, aber gewiß schlechten Dank für ihre Zeugenschaft finden würden. Die fürchterlichen Löwenrachen, wovor ich mit Schaudern gestanden habe, sind eigentlich bestimmt, diese Staatsinquisition in ihrer Wirksamkeit zu erhalten, und sie sollen schon manche Geheimnisse aufgefangen haben, deren Entdekung nicht den zwei Millionen, woraus diese bürgerliche Gesellschaft besteht, sondern den wenigen Familien, von welchen sie beherrscht werden, nüzlich war. Unterdessen ist nicht zu läugnen, daß die Strenge der Staatsinquisition, und manche glückliche Aufdekung geheimer Verschwörungen die Aristokrazie von Venedig nun schon bis ans Ende des fünften Jahrhunderts bei ihrer Verfassung erhalten hat.

Genug, lieber Freund, wir verlassen diese Löbenrachen, um in die Säle des herzoglichen Palastes

stes, und zugleich, was Ihnen angenehmer seyn wird in die Galerie der vornehmsten Künstler von Venedig einzutreten. Ich werde die meisten Malereien anzeigen, ohne bei allen zu verweilen, weil ich fürchte bei der Widerkehre ähnlicher Vorstellungen mit Widerholung derselben Bemerkungen viel beschwerlicher zu werden, als Sie es wol vertragen wollen. Man führte mich zuerst in dem Saal des großen Rathes, wo jeder Edle von Venedig Siz und Stimme hat. Sie können aus der Zal, die hier zusammenkömt, auf die Größe des Saales schliessen: er hat in die Länge 150, und in die Breite 74 Schuh, wodurch er Raumes genug gewinnt, auch über die Tausend Stimmenden bequem aufzunehmen. Diese Versamlung ist der eigentliche Souvrän von Venedig; ihr gehört die höchste Gewalt an, sie gibt alle Geseze in Rüksicht auf die Form der Republik; bei ihr steht es, die heutige Verfassung aufrecht zu erhalten, oder abzuändern; von ihr hängt die Wahl aller Magistrate der Stadt ab, welche zu dem Rathskörper nicht gehören; sie bestimmt die Vorsteher der Städte, die der Republik unterthänig sind; und die Stelle des Großkanzlers, die einzige erhabene Würde, wozu ein nicht Adelicher gelangen kann, wird von dieser Versamlung vergeben: mit einem Worte, in ihren Händen liegt die Gründung des Staates, nicht die Verwaltung, oder, was einerlei ist, die gesezgebende Macht ohne die ausführende, die in verschiedene Kollegien vertheilet ist.

Der Doge hat hier den Vorsiz; aber sein ganzes Vorrecht besteht in einem königlichen Throne, worüber er, abgesondert von den übrigen, zu sizen kömt. Es ist gewiß, daß sowol die Größe dieses Saales, als dessen ganze Verzierung und Einrichtung mit den Parlamentssälen von England in keine Vergleichung kömt. Man sollte glauben, in London den Versamlungsort einer kleinen Republik, in Venedig denjenigen eines mächtigen Reiches zu sehen. Uibrigens besteht hier die vorzüglichste Zierde, in so weit sie wenigstens unsere Aufmerksamkeit würdig ist, in Malereien berühmter Künstler aus der Schule von Venedig. Ein ungeheures Bild, so die ganze Breite der Wand über dem Throne des Doge dekt, von der Hand des Tintoret verdient Achtung. Man sagt, es stelle die himlische Glorie vor. Allerdings ist unter einer solchen Anzahl von Figuren, als nötig war den großen Raum zu füllen, der Verwirrung so viel, daß es schwer läst, den eigentlichen Gegenstand dieser Schilderei zu bestimmen. Es soll die himlische Glorie in drei Abtheilungen vorstellen. Nimt man hier das Verdienst des Pinsels und der Farben ab, so bleibt nichts übrig, als Gruppirung und Verteilung der Figuren, sonderbare, künstliche, manigfältige Stellungen, deren einige sehr artig und leicht sind, womit viel Leben ins Gemälde gebracht wird, und vielleicht noch hie und da charakteristische Vorstellungen, deren Urbild der alltäglichen Natur abgenommen ward, um diejenigen zu befriedigen, die hierinn das Natürliche des Pinsels

zu

zu finden glauben. Das gewöhnliche Loos solcher Schildereien ist, daß nicht eine Figur auftritt, um derentwillen es der Mühe wert war, den Pinsel zuergreifen. Ihr Verdienst besteht also in Nebensachen der Kunst; die wol alle gut, nur das nicht sind, was eigentlich Kunst heist. Aus den vielen Figuren, die zumal in der mittlern Abteilung sehr zalreich erscheinen, hebt sich nicht eine einzige, wenn wir etwa den untersten Engel ausnehmen, dessen Stirne mit Schatten gedekt ist: Er hat Schönheit und Grazie. Auf den übrigen Gesichtern sizt nur gar selten eine Seele, die sich etwas über den gemeinen Naturschlag erhübe. Selbst die drei Hauptfiguren, gleichwie sie immer steigen, so nehmen sie an Reiz, den noch die unterste hat, und am edleren Wesen ab.

Die übrigen Schildereien, wodurch die langen Wände des Saales, sowol gegen den Hof des Palastes, als gegen die Insel S. Georg gedekt werden, stellen Geschichten der Republik aus einer Epoche auf, die, gleichwie sie derselben äusserst gefährlich war, also durch die glüklichen Unternehmungen des Doge Ziani für Venedig vielleicht die glänzendste geworden ist. Friedrich Rotbarts Bemühungen, die Republik zu stürzen, wurden vereitelt. Die andere Epoche, unternehmender, aber vielleicht weniger glänzend, macht die Einnahme von Konstantinopel aus. Die Begebenheiten mit Friedrich nehmen die rechte Wand ein, gegen den Hof des Palastes: Es sind deren eilfe. Der

Doge Ziani und der Adel von Venedig erkennen Alexander III als den rechtmäßigen Pabst an; von Karl Calliari. Um den Frieden des Kaisers für diesen Pabst zu erhalten, fasst der Rath den Entschluß, Gesandte an Ihn abzuschiken; von Gabriel Calliari. Alexander theilt dem Doge und dem Rathe weiße Kerzen aus, vermutlich zum Gegensaz der schwarzen, die ein Zeichen des Kirchenbanns waren, womit Kaiser Friedrich belegt wurde, weil er Alexanders Pabstum nicht anerkennen wollte; von Leander da Ponte. Die Gesandten von Venedig tragen ihr Gesuch dem Kaiser vor; von Jakob Tintoret. Der Doge Ziani besteigt das Schif an dem kleinen Plaze, worauf dieser Palast steht, und erhält den Degen vom Pabst Alexander; eines der besten Bilder dieses Saales, zumal in Ansehung des Kolorits; von Franz da Ponte dem Vater des vorigen, insgemein unter dem Namen Bassano bekannt. Des Doge wirkliche Abfart mit der Flotte, über dem Fenster, von Paul Fiamingo. Ziani gewinnt die Seeschlacht am Vorgebirg von Istrien, und nimt den kaiserlichen Prinzen gefangen; von Dominik Tintoret. Der Doge bringt den gefangenen Prinzen vor dem Pabsten, und erhält von demselben den bekannten Vermählungsring mit der ewigen Braut aller Dogen, dem adriatischen Meere; über einer Thüre von Andrea Vicentino. Um Friedensunterhandlungen zu eröfnen schikt der Pabst den gefangenen Prinzen an den Kaiser zurük; von Jakob Palma. Friedrichs Erniedrigung vor Alexandern, vermut-

mutlich eine Fabel, die weder den Charakter dieses Kaisers, noch dessen damaligen Umständen angemessen ist; dennoch aber auch zu Rom im Vatikan vorgestellt wurde, wo sie zur Ehre der Päbste vorzüglich getilgt werden sollte; von Friedrich Zucheri. Uiber einer andern Thüre kömmt der Kaiser, der Pabst, und der Doge in Ankona zusammen; von Hieronymus Gambarato.

Die Schildereien aus der andern glänzenden Epoche der Geschichte Venedigs füllen die Wand zur linken des Thrones, welche die Aussicht nach der See, und nach der Insel S. Georgen gibt. Sie beziehen sich alle auf die zweifache Einahme von Konstantinopel. Die eine geschah bei Gelegenheit, als der Kaiser Isak Angelus Comnenus ermordet wurde, und der Sohn des Unglücklichen Alexius Angelus die Republik um Hilfe bat. Die andere, als der Tyran Alexius Ducas den rechtmässigen Erben des kaiserlichen Thrones den jungen Alexius ermorden ließ. Es sind hierüber sieben Gemälde. Zuerst schwört der Adel von Venedig, Konstantinopel und Zara zu erobern, von Andrea Vicentino. Die Belägerung von Zara selbst; von ebendemselben. Die Uibergabe der Einwohner, welche den Belägerern die Schlüssel der Stadt bringen; von dem Sohne des Jak.b Tintoret. Alexius bittet die Republik um Hilfe für sich, und um Rache für seinen ermordeten Vater; gleichfalls von Andrea Vicentino. Konstantinopel wird zum erstenmale

erobert; von Jakob Palma. Konstantinopel zum zweitenmale erobert wider den Tyrannen Alexius Ducas; von Dominik Tintoret. Balduin wird in Constantinopel zum griechischen Kaiser gekrönt; von Bassano oder Franz da Ponte, zwischen zweien Fenstern hat Paul Veronese die Wiederkehre des Doge Contarini geschildert, nachdem er über Genua gesiegt hatte: eine Epoche, die für Venedig so merkwürdig war, daß sie der Schildereien wol mehr, als eine verdienet hat.

Vergeben Sie mirs, lieber Freund, daß ich Ihnen hier ein eitel Verzeichniß dieser Schildereien hergesetzet habe. Ich that es, um meine Bemerkungen, die, im Grunde einerlei, bei jeglicher derselben wiederholt werden musten, im Ganzen zu geben. In dieser Absicht werde ich wol auch die Dekenstüke noch beisezen, damit wir alsdann alle die historischen Gemälde dieses Saales mit einem Male übersehen können. Die Deke hat drei Reihen von Schildereien, wovon die mittlere allegorisch, die beiden anderen historisch sind. Ich weis Ihnen die eigentliche Ursache nicht anzugeben; aber es dünkt mich gewiß, daß die allegorischen Gemälde vorzüglicher ausgefallen sind. Es gibt deren nur drei, worunter das mittlere sich wol durch Größe, aber nicht eben durch Güte aushebt. Doge und Rath erhalten eine Krone von Oelzweigen, und übernehmen die Schlüssel von den eroberten Städten; eine Vorstellung der Herrschaft zu Lande, die

noch

noch durch eine andere erhöhet wird: die Göttinn des Meeres von Adria in Geleitschaft der Thetis und der Cybele, der Mutter des Wassers und der Erde sieht auf den Rath herab, und scheint ihm die Herrschaft des Meeres und der Inseln zu übergeben. Ich glaube, daß es von der Hand des Paul da Ponte kam. Allein von den Göttinnen bis zum Rathe herunter ist keine Figur, womit sich die Kunst zu frieden giebt. Die beiden andern haben mehr Verdienst, wenigstens von Seite der Empfindung, und des Kolorites. Der Gegenstand ist beinah derselbe: Venetia wird das eine Mal vom Siege, das andere vom Ruhme gekrönt. Jacob Palma sezte seine Siegerinn auf den Thron, zu ihren Füssen das Geschnäbel einer Galere. Um sie her liegen Sinnbilder der eroberten Städte, Gefangene, Siegeszeichen. Sie gewinnt ein edles Ansehen; aber das Charakteristische der Republik würde man vergeblich auf ihrem Angesichte suchen, da allem Ansehen nach Jakob Palma nicht gedacht hat, dasselbe vielmehr in ihre Züge, als in die äusserlichen Bilder des Sieges zu legen. Paul Veronese auf der andern Seite ließ sichs gewiß nicht mehr angelegen seyn, wenn gleich seine Schilderei einer vom Ruhme gekrönten Venetia unter allen Gemälden dieses Saales vorzüglich gerühmt wird. Seine Erfindung ist reicher, sein Pinsel kräftiger, und seine Figuren getreuer der friaulischen Natur. Wäre die Venetia, wie sie über Wolken schwebt, und aus den Händen des Ruhmes die Kron erhält, so edel, als ihre Stellung ist, so er-

strekte sich der Vorzug dieser Schildereien auf mehr noch, als auf Nebendinge. Ihr Geleit ist ansehnlich: Die Fama, die Ehre, der Friede, der Uiberfluß verherrlichen ihren Triumph; ihre Krieger langen Trophäen herbei; und mit Staunen sehen nach ihr die Völker der Erde.

In der einen Seitenreihe nach dem Hofe hin hat eben dieser Künstler die Eroberung der Stadt Smirna gemalt; Franz Bassano die Besiegung eines Viskonti; Tintoret den Sieg auf dem Lago della Gardia; Franz Bassano des Barbaro Unternehmungen, das ist den Sieg über Mailand, und die Vertheidigung von Brescia; Jakob Palma endlich die Eroberung von Cremona unter Bembos Anführung. In der andern Reihe, links vom Throne, hat Paul Veronese auch dem tapferen Scanderbeg die Ehre erwiesen, seine Vertheidigung der Stadt Scutari gegen die Türken zu schildern; Uibrigens hat Franz Bassano die Verwüstungen im Lande Ferrara, und einen Sieg wieder die Deutschen; Tintoret zwei Siege, den einen über den Herzog von Ferrara, den andern über die Arragonier; und Jakob Palma die Eroberung der Stadt Padua geschildert.

Es macht dem Rathe von Venedig, und den Künstlern Ehre, den Saal ihrer vorzüglichsten Versammlung mit Nationalgemälden behangen zu haben. So eine Bestimmung hatten die Künste bei ihrem Ursprunge,

ge, und die weisesten Republiken Griechenlands haben sich derselben mit Vorteile bedient. Homers Epopeen, Pindars Siegeslieder, und viele kleinere Gedichte, wovon wir kaum noch die Namen wissen, was hatten sie für eine andere Absicht, als den Geist der Nazion auf eine Größe zu heben, die Griechenlands Völker in der Geschichte unvergesslich macht? Frühzeitig traten auch die zeichnenden Künste in die Fußtapfen der Dichtkunst. Die Schlacht bei Mantinea, worinn nach dem Plinius etwas göttliches lag, die Herakliden vom Pamphilus, mit Oelzweigen in der Hand, wie sie Schuz bei den Bürgern von Athen suchen, die Begebenheiten der Argonauten, des Theseus, und anderer Helden Griechenlands, zumal vor dem unglücklichen Troja, die so oft dem Pinsel Vorwürfe gaben, sind ein Beweis, daß die griechischen Künnstler den Göttergeschichten, welche schon für sich mit der Geschichte der Nazion so enge verflochten waren, auch noch die sonderbare ihrer Helden beigesellet haben. Wenn gleich hierinn noch nicht die einzige Bestimmung der Kunst liegt, so ist es gewiß deren ein wesentlicher Theil. Der Staat würde allerdings wol daran seyn, wenn er bei Unterstüzung der Künste hierauf Rüksicht nehmen wollte. Unsere Gärten sind voll mit unnüzen, meist auch elenden Götterfiguren, unsere Gallerien wimmeln von schlechten Religionsvorstellungen, und kömmt einmal ein historisches Gemälde in Vorschlag, so ist der erste Gedanke nach dem alten Rom, nach Griechenland, nach

Egypten, nach Asien, gleich als ob wir keine Geschichte, keine Helden, keine Begebenheiten, keine Ahnen, kein Volk, kein Vaterland hätten. Oefentliche Paläste, wo sich die Nation, oder die gewählten aus der Nazion beratschlagen, wo die wichtigsten Angelegenheiten der Regierung abgethan werden, wo Anstrengung, Treue, Vaterlandsliebe das Wol des Staates zusichern, sind in Monarchien, wie in Republiken die eigentlichen Wonsize patriotischer Vorstellungen, und Venedig verdient hierin Lob und Nachahmung, daß es die Begebenheiten aus seiner eigenen Geschichte, im Palaste der Republik aufgestellet hat.

Ob aber die Ausführung eben so der Nachahmung wert sey, ist eine andere, nicht unwichtige Frage. Es mus jedem Liebhaber und Kenner der Antiken sogleich beim ersten Anblike auffallen, daß sich hier Doge, Senatoren, Volk, und was nur auf diesen Gemälden zu thun hat, im Kunstlosen Gewande der Natur darstellen: dieß mag bei vielen Wert haben, welchen es mehr um die Warheit der Porträte, als um die Veredlung der Natur, das ist, um die weise Absicht der Künste zu thun ist. Man unterscheide Geschichte und Kunst. Hätte uns Homer Trojens Geschichte, so wie sie war, und die Helden der Griechen mit ihren eigenen Zügen, obschon in den wolklingendsten Versen beschrieben, so dürften wir ihm Dank wissen, von der Warheit einer unbedeutenden Begebenheit völlig unterrichtet zu seyn, Er aber wäre

der

der Vater der Dichtkunst nicht, und sein Werk kein lehrendes Muster für Nazionen und Jarhunderte; Achill ein gemeiner Held, Hektor ein wakerer Trojaner, und Ulyss ein Mann vom Verstande, alles im Umfang der gemeinen Sphäre, ohne je ein Gegenstand der Bewunderung, und Nacheiferung zu werden. Die Väter der Künste wurden es dadurch, daß sie zuerst einsahen, wozu sie taugen können. Die Geschichte lehrt durch Warheit, die Kunst durch Veredlung; jene gehört für den Verstand, diese fürs Herz. Warheit liegt auch hier zum Grunde; allein über demselben baut der Künstler absichtlich, vermeidet nur den Widerspruch mit Warheit, und wirft übrigens seinen Helden alle die Reize mit freigebigen Händen zu, wovon er sich die beste Einwirkung auf das menschliche Herz versprechen kann. So wurde ein starker knochichter Mann in den göttergleichen Herkules, ein Leichtsinniger Jüngling in den gepriesenen Jason, ein erfahrner kluger Feldherr in den weltberühmten Ulyss, ein feuriger Prinz in ein Wunder von Tapferkeit umgeschafen. In spätern Zeiten, wenn man gleich keine feurigen Drachen, keine dreileibigen Riesen, keine zaubernden Zirzen, keine Minotauren, keine Wage des Schiksals, keine Gürtel der Venus, keine Kriegsrüstung aus Vulkans Schmiede, keine trojanischen Pferde mehr zu Hilfe nahm, blieb doch der Grundsaz von Veredlung und Verfeinerung, um so nüzlicher, je anwendbarer dem bildenden Künstler. Dieser fand sich gar bald in der Nothwendigkeit, die ganze

Kraft

Kraft seiner Vorstellung auf Charakteristische Physiognomik einzuschrenken. Von dem allen, was Homer that, blieb ihm nichts übrig, als den Charakter und die augenblikliche Empfindung eines Helden zu zeigen, und indeß der Dichter nachdrükliche Reden, allerlei Unternehmungen, Anschläge, Hindernisse, und deren kraftvolle Besiegung zu Hilfe nahm, die Geisteskraft seines Helden sichtbar zu machen, konnte der Künstler von dem allen nichts gebrauchen, und sah keinen andern Weg vor sich, als Charakter und Empfindung durch Proportion, Stellung, Gebärde, Gesichtszüge zu zeichnen. Sein Grundsaz der Veredelung lief also auf die Verfeinerung physiognomischer Merkmale hinaus. Damit aber gab sich die Schule von Venedig nicht ab: Ihre Sache war, Reichthum an Figuren, eine gefällige Zusammensezung, und ein warhaftes Kolerit Helden und Volk treten in ungeschminkter Natur auf: leicht entbehrt man der Malereien, und sieht das Wesentliche noch etwas natürlicher, in Friaul, und auf dem Plaze von S. Marko.

Eine andere Bemerkung, die mit dieser vollkommen zusammenhängt, bezieht sich auf die Wahl der Handlungen, wie sie auf den meisten Gemälden dieses Saales zu sehen sind. Siege zur See und zu Lande, Einstürzung feindlicher Thürme, Eroberungen wichtiger Städte sind allerdings in der Geschichte, und zur Erhaltung oder Vergrößerung der Staaten von größter Wichtigkeit, heben die Seele des Patrio-

ten,

ten, und geben der Nazion zu ähnlichen Unterneh-mungen, wenn es nöthig ist, Kraft und Nahrung. Dieß ist die ordentliche Wirkung der Geschichte; allein die Kunst hat eine andere Absicht; sie will gleich dem dramatischen Dichter moralischen Einfluß haben. Sophokles stellt uns nicht den Räthsellöser, den Besieger der Sphinx, den begünstigten Thronwerber Athens, sondern den unglüklichen Oedipus auf die Bühne; denn er will rühren, und mit aller Stärke der Kunst auf das Herz der Zuhörer eindringen. Ich verwerfe darum die Schlachtengemälde nicht; sie können manchmal ihre gute Wirkung haben, ob sie gleich, so wie sie gemeiniglich erscheinen, ans Ziel der Kunst nicht leiten können. Aber einen Saal mit Schlachten, Eroberungen, Verherrungen füllen, heißt von der Kunst nicht die Wirkung der Kunst, sondern der Geschichte verlangen. Was soll die Verbrennung der Thürme des Herzogs von Ferrara, oder die Heuwagenlist bei der Einnahme von Padua? Eine rührende Scene bei irgend einer glänzenden Unternehmung, ausgehoben aus dem wilden Getümmel der Schlacht, würde dem Helden und dem Pinsel mehr Ehre machen, könnte kunstmässiger ausgeführt werden, und dürfte nicht erst die Frage nach der Bestimmung ihres Daseyns beantworten.

V.

Neapel den 24. Oktober 1788.

Wir haben noch im herzoglichen Palaste der Merkwürdigkeiten genug, ohne uns nach dem übrigen Venedig umsehen zu dürfen. Ich ging also Tags darauf wieder dahin, und zwar gerade nach dem Saale der vier Thüren. Er ist eigentlich nur ein Vorsaal, der nach dem Saale des Antikollegiums führt, und seinen Namen von vier merkwürdigen Thüren erhält, die Palladio angegeben, und Giulio del Moro meisterhaft ausgeführet hat. Ausser diesen findet man hier einige gute Malereien, worunter der Glaube von Tizian die vorzüglichste ist. Ein großes Kreuz in der Hand, schwebt er in Gestalt eines gemeinen Mädchens, mitten auf der Schilderei. Vor ihr kniet der Doge Anton Grimani, steif, in gezwungener Stellung; wenn dieß sein treues Ebenbild ist, macht es seinem Charakter keine Ehre; Es blikt ein schwacher Geist hervor, seine Mine ist ängstlich, und seine Brust beklommen. Zur ändern Seite steht der heilige Markus, welcher vermutlich zum Gegensaz durch übertriebene Stärke, als Vorsteher der Republik, am Geistigen, was dem Doge fehlt, ersezen soll. Sein tiefes Auge, sein finsterer Blik, die wolkichte Stirne, und überhaupt die sonderbaren Züge des Angesichts würden im Walde den Wanderer beben machen, aber seine Stellung ist edel. Soldaten

und

und Edle der Stadt zeigen sich hinter dem Doge, der Natur getreu und vortreflich kolorirt. So kam das Bild aus der Hand des grossen Tizian; aber ich glaube, es geschah um der breiten Wand willen, daß Markus Tizian den Auftrag erhielt, das Gemälde seines Vaters zu vergrössern. Vielleicht wäre es besser gewesen, so einen Auftrag, wenn die Wand doch gedekt seyn mußte, sonst Jemanden zu machen, der zwar nicht aus Tizians Familie, aber mit dem Pinsel desselben vertrauter war. Itzt sticht das eine Kolorit mit den andern sonderbar ab. Markus Tizian fügte links und rechts eine Figur an. So kömmt an der Seite des h. Markus ein Greis zu sitzen, der aufmerksam horcht, was er auf seine Rolle niederschreiben soll; Er ist schlecht kolorirt, hat aber eine gute Stellung, und die Aufmerksamkeit des horchenden ist vortreflich ausgedrükt. Zur andern Seite ist das Gefolge des Doge mit einer Figur vermehret worden, die mich besser kolorirt, aber in einer gezwungenen Stellung dünkt.

Diesem Gemälde gegenüber zeigt sich gleichfalls eine grosse Schilderei, welche den Einzug Heinrichs des dritten in Venedig vorstellt. Die Venezianer schienen mit dem Betragen dieses Königs äusserst zufrieden. Schon, sobald man über die Riesentreppe gestiegen ist, list man in der gedekten Halle eine weitläufige Aufschrift mit rothen Buchstaben auf Goldgrunde, daß er im Jahre 1574. um nach Karls des neunten, seines

Bru-

Bruders Tode den Thron von Frankreich zu besteigen, Pohle verlassen habe, und durch Venedig gezogen sey. Er nahm vom Senate den Titel eines Edlen von Venedig an, und ließ seinen Namen ins goldene Buch eintragen. Eine Schmeichelei, welche den Venezianern diesen Einzug eines mächtigen Königes immer merkwürdig machen wird: wenigstens haben sie es nicht unterlassen, bei allen Gelegenheiten groß zu thun, und die Größe eines Edlen von Venedig damit zu belegen. Die Schilderung des feierlichen Einzuges kömmt aus der Hand des Andreas Vicentino. Die Menge sehr kleiner Figuren macht keine gute Wirkung; aber Gruppirung und Kolorit bestimmen das Verdienst des Gemäldes.

Ausser einem Bilde von Contarini, so einen Doge auf seinen Knien vor Marien zeigt, eine gewöhnliche Vorstellung, die man hier oft genug zu sehen erhält, sind nur noch drei Dekenstüke merkwürdig, alle von der Hand des berühmten Tintoret. Das mittlere stellt Jupitern vor, wie er die edle Venetia ins Meer von Adria führt, ich denke, ihr die Herrschaft desselben zu übergeben. Die Stellungen der beiden Figuren sind gut, aber Jupiters Charakter sucht man vergebens; er steht zu weit von dem Begrife der Alten ab. Die vergötterte Venetia sieht gleichfalls nur sehr menschlich aus: aber ihre Schüchternheit ist liebenswürdig, und wird entweder von der Furcht gezeugt, sich ins ofene Meer zu wagen, oder was ihr

noch

noch rühmlicher wäre, von der Bescheidenheit, der Herrschaft des Meeres sich auzumassen. Die vielen Gottheiten, wovon sie begleitet wird, scheinen keine andere Absicht zu haben, als die Gruppen völler zu machen. Das eine der zwei andern Dekenstüke gibt eine Allegorie, die gleichfalls zur Verherrlichung Venedigs taugt. Juno macht der Venetia ein Geschenk mit ihrem Pfauen, vermutlich ein Sinnbild auf die Schönheit der Stadt, welches aber gewiß nur auf einige Veduten von Ferne, und auf den Markusplaz passen kann. Außer den Stellungen der Göttinnen ist hier nichts erbauliches. Juno und Venedig sind zwei sehr gemeine Figuren. Dagegen erscheint die leztere auf dem dritten Dekenstüke, wo sie die Laster mit Ketten zwingt, viel reizender. Wenn ihr Tintoret diese gefällige Bildung nicht durch ohngefär, sondern aus Absicht gab, so hat er allerdings philosophisch gehandelt. Die strafende Gerechtigkeit soll dem Menschengeschlechte eben so liebenswürdig seyn, als die lohnende. Sie gründet sich auf Wolwollen gegen die ganze Gesellschaft, wenn gleich die heutigen Strafgesetze nicht sonderlich, und vielleicht die von Venedig am wenigsten auf diesen Begrif passen. Das Kolorit dieser beiden Gemälde ist unter demjenigen des mittleren, und überhaupt machen sie als Dekenstüke keine sonderbare Wirkung.

Bevor man noch in den Saal des Collegiums selbst eintreten kann, kömmt man durch eine der vier

Thüren in den Saal des Antikollegiums. Es ist nur ein mässiges Zimmer, aber voll von Malereien, die sehr geschäzt werden, weil sie alle behangen sind. Sie kamen aus den Händen Tintorets, Pauls von Verona, und Jakob Bassans. Paul Veronese hat an der Deke die Stadt Venedig über dem Throne, und auf einem Wandgemälde die berühmte Entführung der Europa geschildert. An beiden ist das Kolorit vortreflich, zumal am lezteren. Aber hiemit sind wir auch beinah am Ende. Die edle Venetia dünkte mich eine gemeine Friaulerinn, wenn gleich andere in ihrem Kopfe etwas Einnehmendes finden wollen. Europa empfiehlt sich nicht mehr; sie verdiente warlich nicht, entführt zu werden. Die dreifache Handlung, wie sie noch diesseits auf dem Stiere sizt, dem besten Stüke dieses Gemäldes, wie sie dann über dem Meere schwebt, und jenseits in Sicherheit ist, würde man wol gerne vergeben, wenn sich in dreien Handlungen wenigstens nur eine Europa zeigte. Jakob Bassan hat eine vortrefliche Landschaft geliefert. Ein Landmann zieht von seinem Hofe ab. Eine Menge Figuren, belebt durch Handlung, in allerlei Stellungen geben dem Gemälde viel Reiz: wenn wir gleich an denselben noch lange nicht Theokrits Hirten sehn, so gebärden sie sich dennoch weit artiger, als die ländlichen Figuren des holländischen Pinsels Die übrigen Gemälde sind von Tintorets Hand. Vulkan mit seinen Cyklopen in mächtiger Arbeit hat nur schwere Stellungen für sich. Auf einer andern Schilderei

reicht Merkur den Grazien einen Apfel, vielleicht soll es derselbe seyn, den der Fabel gemäß Ganymed gebracht hatte: Wem nakende Grazien behagen, wol gestellt, und artig gezeichnet, der mag hier stehen bleiben; Geist und Charakter wird er über gemeine Natur nur wenig erhaben finden. Die Ariadne, wie sie in Beiseyn des Bachus mit Sternen gekrönt wird, blieb verhangen; denn nahebei schrieb ein wichtiger Mann, in einer grossen Berüke, der nicht gestört werden durfte. Auf einem moralischen Stüke reißt Pallas den Gott des Krieges aus den Händen der Wollust. Die Göttinn der Weisheit stellt sich mitten zwischen beide, und verwehrt es dem Mars, nah an die Wollust zu treten. Dieser Kriegesgott ist nicht der Gradivus Roms, sondern ein Held von Venedig in der Rüstung des dreizehnten Jarhunderts, der Ritterepoche. Pallas hat der Reize nur wenig; aber die Wollust zum Glüke noch weniger: und so ist der Heldengott gerettet.

Der Saal des Kollegiums, wohin wir nun kommen, ist bestimmt für Rathsherrn, welche größtenteils auswärtigen Geschäften obliegen. Auch hier hat der Doge den Vorsiz und erscheint mit seinen sechs Räthen; dazu gehören ferner die Staatsreferenten vom grossen Rathe, und die vom festen Lande, dann die Häupter der Vierzigen, und noch einige andere, die zusammen drei und zwanzig ausmachen. Sie sind eigentlich ein Zweig des Senates, welcher ihnen

 man=

manchen Rechtsstreit von Wichtigkeit überträgt: gewönlich aber werden hier die Berichte der Gesandten an auswärtigen Höfen, und die Dekrete abgelesen, welche an den Senat gebracht werden müssen. An der Malerei über dem Kamine von Paul Veronese läßt sich nicht viel mehr erkennen. Uiber dem Throne kniet vor Christus der berühmtr General Sebastian Veniero, auch von Paul Veronese. Von eben demselben Künstler ist die Deke mit vielen Malereien verziert. Nebst den sittlichen Tugenden, erscheinen hier Mars, Neptun, der Glaube, und die Stadt Venedig zwischen dem Frieden und der Gerechtigkeit. Ich fand, wie gewönlich auf Schildereien dieses Künstlers, ausser dem schönen Pinsel, und etwa noch den lebhaften, und natürlichen Stellungen nichts merkwürdiges.

Im Saale der Pregadi versammelt sich der Senat, der eigentliche Regierer der Republik. Alle politischen Geschäfte gehören ihm an; er erhebt Kriege, schließt Frieden, schreibt Abgaben aus, wählt die Gesandten an fremde Höfe, und vergiebt die vorzüglichsten Magistratstellen, welche zum Körper des Senates gehören. Er besteht aus hundert und zwanzig Gliedern; immer eine grosse Zal für Geschäfte, die oft schnell müssen entschieden, allemal sehr geheim gehalten werden. Aber es ist dennoch hiemit in mehr als einer Rüksicht den Uibeln vorgebeugt, welche allerdings unvermeidlich seyn würden, wenn diese Geschäf-

schäfte vom grossen Rathe, das ist, von einem Körper, der aus Tausenden besteht, abgethan werden müßten. Ihr schwerer langsamer Gang, die Unsicherheit des Geheimnisses, und die grosse Menge der Stimmenden, die gewiß nicht alle Einsicht genug, aber dennoch eine volle Stimme hätten, würden der Republik in manchen Umständen tiefe Wunden schlagen. Dieser Saal, worinn der Doge gleichfalls den Vorsiz, und seinen erhabenen Thron hat, ist in der That herrlich, und mit vielen Malereien verziert; nur schade, daß sie des sparsamen Lichtes wegen nicht wol gesehen werden. Es ist sonderbar, in einer Wasserstadt, der weit umher kein Hügel entgegensteht, zumal in einem Palaste, dessen Fenster entweder nach einem geräumigen Hofe, oder wol gar nach der ofenen See gerichtet sind, über Mangel des Lichtes Klagen zu erheben. Unterdessen sind sie allerdings gerecht, und nicht ohne Wichtigkeit für den Liebhaber der Kunst, welcher so eben beschäftiget ist, Malereien zu untersuchen, deren vorzüglicher Wert in der schönen Farbengebung besteht. In Kirchen ist die Ursache leicht zu erraten: die engen Gassen, die undurchsichtigen Gläser, und die fensterlosen Kapellen sind erklärte Feinde des schönen Pinsels: aber in freistehenden Palästen gelten diese Ursachen nicht; vielmehr glaube ich den Grund der Dunkelheit in der eigenen Bauart suchen zu müssen, welche gleichwie sie geschikt ist, der brennenden Sonne des Sommers nur wenig einzulassen, also auch des Lichtes nicht viel

 erlaubt;

erlaubt; eine Bauart, die durch ganz Italien gilt, aber den Wohnungen, zumal fürs Auge des Fremden, ein unfreundliches Ansehn giebt. So viel ist gewiß, daß sich in diesem Saale die Malereien des Lichtes wegen nur sehr schwer ausnehmen lassen: es kostet Anstrengung der Augen, zumal an einem trüben Tage, auch nur das notwendigste warzunehmen.

Uiber dem Eingange zeigt sich eine grosse Schilderei von Jakob Palma. In einer Glorie schwebt Christus mitten auf Wolken; zur einen Seite seine heilige Mutter, zur andern den Schuzheiligen der Republik: das Schweben ist ziemlich gut ausgedrükt; dagegen sind die Charaktere nach dem Urbild der gemeinsten Natur, ganz unerträglich. An den beiden Eken des Gemäldes kniet ein Doge, vielleicht gute Porträte, aber gewiß schlechte Figuren, in Rüksicht auf Stellung sowol, als auf Gesichtsbildung. Sie sind begleitet, der eine vom h. Lorenz, der andere vom h. Hieronymus, so wie mirs schien, den besten Figuren dieser Schilderei, wiewol sie sich über das Gemeine nur sehr wenig erheben.

Diesem Gemälde gegenüber, folglich über dem Throne, die Länge des Saales durch, erscheint eine ähnliche Vorstellung von Tintoret. Mitten auf derselben zeigt sich eine schöne Gruppe, der todte Heiland, von seinen Freunden unterstüzt. Bei der Dunkelheit des Saales, und bei der Entfernung des Bildes, denn der Thron

ist

ist mit einem weiten Geländer umfaßt, war mirs unmöglich, die Gesichtszüge der Figuren zu unterscheiden. An jeder Seite dieser Schilderei kniet abermal ein Doge: der eine hat den h. Dominik zu seinem Begleiter, der andere deren drei. Viel versprechen die Figuren aus der Dunkelheit nicht; aber das Kolorit, so viel es der Ort erlaubt, macht gute Wirkung. Unter diesem großen Gemälde, zu den beiden Seiten des Thrones sind zwei länglichte Bilder merkwürdig: sie sind auf Art eines Basreliefs von Jakob Bassano vortreflich gemalt. Das eine stellt den patriotischen M. T. Cicero, das andere den Markaurel in Rathsversamlungen vor: Beide als Basrelief betrachtet, machen vortrefliche Wirkung.

Die übrigen Malereien hangen an der Wand, welche dem Throne zur Rechten steht. Zuerst zeigt der Doge Veniero der herrschenden Venetia ihre tributbringenden Städte; Es würde schwer lassen, diesem Doge den großen Feldherrn, denn er sich erwiesen hat, abzusehen. Er erscheint spiz und gemein, und seine Stellung verrät nichts weniger als den Helden. Ein griechischer Pinsel, zur Zeit der Blüthe, würde uns einen Helden gegeben haben, dessen Geist die Nachwelt bewundert hätte. Die neuere Kunst schlägt andere Wege ein; sie giebt Porträte. Dafür macht sie auch ganz andere Eindrüke: man steht vor dem Bilde, und wundert sich, daß so ein Geist in so einer Herberge Raum fand. Der Philosoph macht

 hie-

hiebei seine Bemerkungen, und lernet Behutsamkeit, wenn ihn die Lust anwandelt, oder wenn es Umstände nothwendig machen, von körperlichen Eigenschaften auf die geistigen zu schliessen: aber das rechtfertiget noch den Künstler nicht; der Vorwurf bleibt gerecht, daß er das Ziel seiner Kunst verkannt, und sich an dessen Stelle dasjenige aufgestekt hat, so der Geschichte eigen ist. Wo das Ziel miskannt, verwechselt wird, kann da die Arbeit des Pinsels gedeihen? Die Geschichte schildert mir alle die Anschläge, die Mittel, die Hindernisse, welche die großen Unternehmungen des Helden begleiten. Wir schliessen hieraus auf die Größe seines Geistes; und wenn sie nun beifügt, daß sein Körper schwächlich, unansehnlich war, so zweifeln wir darum an der Ausdehnung seiner Seele nicht, sondern schliessen nur, daß physiognomische Merkmale nicht untrüglich sind. Allein das kann der Künstler nicht; er zeigt uns nur die äussere Hülle des grossen Mannes: in ihr, wie in einem Spiegel sollen wir die Behändigkeit seiner Anschläge, das Umfassende seiner Plane, die zweckmäßige Anwendung der Mittel, die standhafte Zurükschiebung der Hinderniße, kurz die Größe seiner Unternehmungen sehen. Oder sehen wirs da nicht, wo sollen wir uns schadlos halten, da der Pinsel nichts, als Körper zeigen kann? Ich rede von Werken der Kunst: Porträte bleiben denn doch in ihrem Werte, sie haben vor sich einerlei Ziel mit der Geschichte, thun aber auch darum Verzicht auf den wesentlichen Theil der sittlichen Kunst, und gehö-

ren

ren also in historische Schildereien eben so wenig, als Warheit ohne Veredlung in historische Gedichte. Die Göttinen auf diesem Gemälde, an denen sich wol die Kunst in Porträten nicht üben konnte, sind denn doch tief unter Idealen. Die Venetia sizt hoch oben über einem Throne, und unterscheidet sich hiedurch von ihren zinsbaren Städten, die tief unten stehn. Es ist gut, daß sie dieses Merkmal hat, denn an Hoheit und edlem Mut unterscheidet sie sich nicht, verdiente vielmehr, in dieser Rüksicht, denselben die Herrschaft zu überlassen: denn diese haben wenigstens eine edle Stellung für sich, wenn gleich ihre Gesichtsbildung nichts vorzügliches hat. Dieses Gemälde, wie die zwei folgenden, ist von Jakob Palma.

Abermal ein knieender Doge, die gewöhnliche Vorstellung in Venedig, wie untersüzt von dem Schuzheiligen der Republik, welcher ihn an den Heiland anweist. Christus schwebt über beiden etwas tiefer zurük. From genug; aber nicht sehr heroisch, und etwa die Stellung des heiligen Markus ausgenommen, alles nach der gemeinsten Natur. Die Religion auf dem Vorgrunde zur Linken, und zur Rechten die Tapferkeit, wie sie eben auf einen überwundenen tritt, zeichnen sich durch gute Stellungen aus. Im Hintergrunde umarmen sich zwei Figuren, vielleicht Friede und Gerechtigkeit, und nebenher zeigt sich ein Gebäude, welches die Hauptstadt der Insel Candia vorstellen soll.

Ganz allegorisch ist das folgende Gemälde; eine stolze Vorstellung von dem vereitelten Bündniße zu Cambray, so der Republik nichts geringers, als den gänzlichen Umsturz drohte. Venetia, mit dem Schwerte in der Hand, unterstüzt ihren Doge Loredano. Der Mann hat wirklich Unterstüzung nötig, denn er erscheint äusserst schwach: nur sollte sie ihm nicht von einen noch schwächeren Mädchen mit vollen blühenden Wangen, worauf weder Geist noch Kraft sizt, gekommen seyn. Zum Glüke steht der Löwe vor ihr, im Begrife, Europen anzugreifen. Europa ist nicht etwa eine edle Matrone, gleich einer Pallas, wie sie es zu seyn verdiente, sondern ein gemeiner Krieger, der noch zum Uiberfluß auf einem Stiere reitet. Wenn eine Allegorie in der Malerei zu viel sagt, so kann sie sich des Vorwurfs nicht erwehren, den man einem großsprechenden Geschichtschreiber, oder einem Bombastischen Dichter machen würde. Ein kleiner Staat dürfte über eine gewonnene Seeschlacht so viel Aufhebens nicht machen. Dennoch strengte Palma die Kraft Europens an, den verderbenden Streich abzuwenden, den ihm das rothwangige Mädchen zu machen bereit stand.

Eine andere Allegorie, auf die Seemacht Venedigs, enthält das mittlere Dekenstuk dieses Saales, von Tizians Hand. Himmel und Erde leihen ihre Gottheiten her, Venedig als Mutter, oder als Beherrscherin des Meeres zu begleiten. Aber die Menge

scha-

schadet der Ordnung. Sie erscheinen in dreien Reihen, theilen das Licht unter sich, und machen des schönen Kolorirts ungeachtet, zumal in einem finsteren Saale, nur wenig Wirkung.

Von hier aus führt man die Fr[illegible]den in ein mässiges Nebenzimmer, so schon verschiedenen Abänderungen unterlag. Einmal hieß es der Statuensaal, weil da antike Bildniße von mehreren Kaisern zu sehen waren. Izt ist es eine Kapelle; auch schon in dieser Rüksicht abgeändert. Ehemals sah man eine schöne Schilderei von Tizian, die Jünger in Emmaus: Sie muste wandern, seit man die Wände auf nassen Kalk, und zwar so ziemlich schlecht bemalet hat. Was diese Kapelle noch merkwürdig macht, ist Sansovins Arbeit über dem Altare. Maria sizt auf einem Stuhle und hat ihr heiliges Kind an der Seite: tiefer unten erscheinen noch vier Kinder, die, wie mich dünkt, Engel vorstellen. Das Angesicht Marien hat nur wenig Reiz, um so mehr Ernst und Nachsinnen, vielleicht zu viel, denn es gibt ihr ein finsteres Ansehn. Uibrigens sizt sie sehr edel, und die Falten sind ordentlich, nur etwas zu kleinlich gelegt.

Nicht ferne davon versammeln sich die zehenmänner zu ihrem Geschäften. Sie werden von großen Rathe gewählt; aber ihren Versamlungen wohnt auch der Doge mit seinen sechs Räthen bei. Dieses Gericht besteht also eigentlich aus Sibenzehn. Alle wichtige

Ver-

Verbrechen gehören hieher; eine schleunige und strenge Gerechtigkeit hat es berühmt oder fürchterlich gemacht, aber auch gezwungen, manche übereilte Urteile, als es wol schon zu spät war, nemlich nach deren Vollführung wieder zurückzunehmen. Sie wachen, daß kein falsches Geld gemünzet, vorzüglich aber, daß jeder Keim des Aufruhrs noch bei Zeiten erstikt werde. Vormals nahmen sie auch Theil an politischen Geschäften, heute hat man für gut befunden, sie gänzlich davon auszuschliessen, gleichwie überhaupt ihre unmässige Gewalt etwas beschrenkt worden ist. Der Triumph des Doge Ziani über Kaiser Friedrich von Leander Bassan mit einem kräftigen Kolorite, die Anbetung der Weisen von Anton Aliena und der Friedenschluß zu Bologna, wo Kaiser Karl V, und Pabst Clemens VII zusammen kammen, bedeken die Wände dieses Saales sind aber nur sehr mittelmässig. Das lezte dieser Gemälde ist von Tizians Sohne, in der frostigen Manier, welche von dem Pinsel des Vaters so weit absteht. Unterdessen zeichnen sich seine Köpfe so sehr aus, daß es das Ansehen hat, Venedig sey nicht sein Ort, und des Vaters Schule dem Genie des Sohnes nicht angemessen gewesen. Ein Jahrhundert später würde er sich vielleicht nach Guidos Mustern vortreflich gebildet haben. Die drei Dekenstüke dieses Saales von Paul Veronese stellen Venedig mit den Attributen der Freiheit, die Juno, welche über die Stadt ihre Schäze ausschüttet, und den donnernden Jupiter vor, wie er wider Verbrechen loszieht. Dieses leztere, gleichwie

es

es der gegenwärtigen Versammlung vorzüglich anpaßt, so unterscheidet es sich auch durch die Stärke des Ausdrukes, der zumal in den Figuren, welche die Laster vorstellen, an Karrikatur grenzt. Ein geflügelter Genius mit dem ofenen Buche steht nah am zürnenden Jupiter: er soll der Genius dieser fürchterlichen Versammlung, und sein aufgeblättertes Buch das Criminalgesez von Venedig seyn.

Noch ein Saal dieses Palastes enthält der Malereien viel. Es ist der Saal des Scrutiniums, wo der Senat, zur Zeit, als eben der grosse Rath versammelt ist, die Wahl zu verschiedenen Amtsstellen vornimmt, um sie alsdann vom grossen Rathe genehm halten zu lassen. Unter den eilf Gemälden, die man hier an den Wänden, und an der Deke sieht, ist viel mittelmässiges. Die meisten stellen Schlachten und Eroberungen vor; als von Tintoret die Eroberung von Zara; von Anton Alliena die Eroberung der Stadt Tyrus; von Andrea Vicentino Pipins Belagerung von Venedig; im Hafen zu Rhodus der Sieg über die Pisaner, von ebemselben; die Einnahme der Stadt Padua, von Franz Bassan; und die Seeschlacht bei den Dardanellen, vom Cavalier Liberi. Es wäre hier überflüssig, die Bermerkungen, welche ich über derlei Gegenstände vor kurzem gemacht habe, zu wiederholen. Aus allen den gegenwärtigen Schildereien zeichnen sich nur zwei aus, die Einnahme von Padua durch eine sonderbare Wirkung des Lichtes,

und

und die Schlacht bei den Dardanellen durch die Tapferkeit eines Sklaven. Padua wurde in der Nacht erobert, und gab dem Künstler Gelegenheit, die Wirkung des Lichtes im Dunkel der Nacht meisterhaft auszudrüken. Sante Peranda ein Schüler des Palma hat den Sieg geschildert, welchen Doge Michiele im zwölften Jahrhundert wider einen Egiptischen Califen erfochten hat. Ein Venezianer, welcher da seine Fahne verlor, soll den Turban eines Egiptischen Kapitäns an deren Stelle ausgebreitet, und mit dem Blute des Barbaren gefärbt haben. Man will, die zalreiche Familie der Barbari sollen Abkömlinge dieses Marko seyn, und deswegen in ihrem Wappen eieinen ausgebreiteten, mit Blut gezeichneten Turban führen.

Ich gieng nun in die Waffensäle, nicht etwa die wol unterhaltene Rüstung, oder Scanderbegs altes Schwert, noch den Kuraß des berühmten Gattamelata, und Heinrichs des IV. Rüstung zu sehen: was mich herbeizog, sind einige antike Marmor. Ein Jüngling mit Thierhäuten gedekt, und das Haupt gekrönt mit Epheu wird entweder für den Gott des Weines, oder was sonderbarer ist, für den Antinous gehalten, den man zu Smyrna unter der Gestalt des Bacchus verehrt haben soll. Eine Büste mit dem Paludament soll Antonin der fromme, und eine Statue mit ihrem langen Barte, und struppigem Haupthaar Lucius Verus seyn. Uibrigens ist hier,

wo

wo man sie wol nicht suchen sollte, eine Sammlung alter und neuer Münzen, welche Peter Morosini, ein edler Venezianer, sammt seinem schönen Büchervorrath der Republik überlassen hat. Karl Patin im Jahre 1683. hat sie in vier Bänden beschrieben. Thesaurus numismatum antiquorum et recentiorum, ex auro, et argento, et aere ab Illustrissimo et Excellentissimo Domino Petro Mauroceno Senatore veneto, Serenissimæ Reipublicæ legatus.

Ich verließ nun diesen gothischen Palast, und begab mich nach der Bibliothek, die ein Theil des herrlichen Gebäudes ist, was man unter dem Namen Procuratie nuove kennt. Sansovin hat es in einer grossen und männlichen Architektur aufgeführt. Den dorischen Säulen der untersten Arkaden, und den ionischen, welche Sansovin über jene gestellt hatte, fügte Scamozzi noch die korinthischen an, wodurch diese Bauart ungemein gewonnen hat. Es ist der ordentliche Siz der Procuratoren, einer Würde, die auf Verordnung des grossen Rathes mit dem Anfange des vierzehnten Jarhunderts begann. Sie sind beständige Senatoren, ohne erst gewählt zu werden, und theilen sich in drei Klassen, deren die eine die Einnahme und die Ausgaben der Kirche von S. Marko, die andere die alte Prokurazie, das ist, die Pupillarsachen diesseits, und die dritte die neue Prokurazie, oder die Pupillarsachen jenseits des grossen Kanals besorgt.

Die

Die Bibliothek allhier hat einen berühmten Stifter, den Kardinal Bessarion, der anfangs Erzbischof zu Nicäa, hernach Patriarch zu Constantinopel war. Er hat einen grossen Vorrath alter, zumal griechischer Handschriften und Bücher, den er mühesam gesammelt hatte, dem Senat der Republik zur allgemeinen Benuzung überlassen: das Verzeichniß davon hat Tomasini in zwei Bänden gegeben. In der Folge schenkten viele gelehrte Männer ihre Büchersammlungen an die Republik, wodurch diese Bibliothek ansehnlich vermehrt wurde. Der Vorsaal, welcher nach dem Büchervorrath führt, enthält eine Sammlung alter Statuen, Büsten, Basreliefe, Innschriften, ein Geschenk des Kardinal Grimani, eines andern Grimani Patriarchen von Aquileja, und des Prokurators von S. Marko Friedrichs Contarini. Zanetti hat sie in Kupfer stechen lassen, und eine prächtige Ausgabe in zwei Bänden veranstaltet. Sie sind in groß Folio mit einer kurzen Beschreibung im Jahre 1743. vollends ans Licht getreten, unter dem Titel Delle antiche Statue Greche e Romane, che nell' antisala della libreria di San Marco e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano. Man lasse sich aber durch die Kupferstiche nicht irre führen: sie sind reinlich und fein, aber nichts weniger als getreu. Schlechte Statuen danken dem Grabstichel ihre Veredelung; die besten hingegen erheben billige Klagen über Verunstaltung.

Man hat sehr verschiedentlich über diese Sammlung der Antiken geurtheilt: wenn man die Beschreibungen list, ist fast alles wichtig; hört man aber Reisende an, so ist ausser Ganymeden, und der Leda nichts merkwürdiges da. Ich kannte, so sehr ich auch suchte an diesen Beiden nichts sonderliches finden, traf aber dafür andere von hohem Werthe, die mich dagegen schadlos hielten. Ich schreibe Ihnen, lieber Freund, wie ichs sah, da mirs gegönnt war, mit eigenen Augen zu sehen.

Beim ersten Eintritt in den Vorsaal erhebt sich eine Aufschrift, welche uns über die Stifter dieser Antikensammlung belehrt. Signa marmorea perantiqua olim a Domino Card. Grimano Anto, Princ. T. et postea a Jo. Patriar. Aquileien. Ejusdem P. Nep. Puscole Ciconia Duce magna en parte Reipub. legata, Partim vero Marino Grimano Prin. a Federico Contare D. Mci. Proc. ad absolutum ornamentum suppleta idem Federi. ex S. C. hoc in loco reponenda C. Anno Dni M. D. XCVI. Unter dieser Aufschrift sieht man ein Basrelief, die Figuren etwa zwei Schuh hoch, worauf ein grosses Opfer vorgestellt wird. Eine Matrone steht am Altare und gießt die Opferschaale über der Flamme aus: hintenher ein grosses Gefolge, Widder und Stiere. Die Arbeit ist wol nicht aus der besten Zeit, aber Stellungen und Gebärden der Figuren haben ihr Verdienst: übrigens ist der Stil etwas hart, und die

Falten der Gewänder sind kleinlich, ohne Sparsamkeit, gelegt.

Dieser Saal, welcher schon für sich nicht sehr geräumig ist, erhält noch ein beschrenkteres Ansehn dadurch, daß er durch Gitter in drei Abtheilungen zerfällt. Unterdessen mögen uns diese izt dienen, den ganzen Vorrath ordentlicher anzugeben.

Die mittlere Abtheilung ist noch lange die reichste nicht. Ihre wichtigsten Schäze bestehn in der bekannten Leda, und in Ganymedes Entführung. Leda dünkt mich, hat mehr Aufsehens gemacht, als sie wol verdient. Wenn gleich der Kopf nicht ganz gemeiner Art, und die Stellung der niedrigen Vorstellung wol angemessen ist, so verdient denn doch die Ausführung der Theile nur wenig Empfehlung. Schenkel und Beine zeigen kaum einen mittelmässigen Künstler: es ist zwar von den Beinen nur das rechte antik, das linke soll Vittoria angefügt haben; aber mir wollte weder das eine, noch das andere behagen.

Ganymed sammt dem raubenden Adler hängt mitten im Vorsaale von einer Eisenstange. Meines Erachtens gehört er nicht unter die vorzüglichen Reste des Altertums: Wenn wir auch Beine, und Schenkel, des Ergänzers Werke, abschlagen, und nur die obere Hälfte betrachten, werden wir denn doch auch hierinn nicht viel Empfehlungswertes finden, als die

schik-

schikliche Wendung des Leibes, die Richtung der Arme, und die Heiterkeit des Angesichts, womit er nach seinem Räuber aufsieht, gleich als fühlte ers, daß er einer glücklichen Bestimmung entgegengeführt werde. Uibrigens hat sein Angesicht gemeine Züge, und nichts von allen den Reizen, um derentwillen sichs Jupiter beikommen ließ, diesen Erdesohn, als seinen begünstigten Liebling in die Gesellschaft der Götter übertragen zu lassen. Er ist mit Leden ohngefähr von einerlei Grösse, etwas über zwei Schuh hoch.

Neun Statuen unter Lebensgrösse stehen in dieser mittleren Abtheilung an den Gittern zu beiden Seiten; aber sie sind alle aus den Zeiten der Kunst, als der Grundsaz von Veredlung des Charakters dahin war. Ich will sie denn doch herzählen, denn sie taugen uns zum Beweise, daß die Kunst im Altertum nur so lange blühte, als jener Grundsaz aufrecht stand: sie sank mit ihm, und hub sich wieder, wenn er gewekt wurde. Er liege also jedem Künstler am Herzen, der Lust und Kraft fühlt, sich mit dem blühenden Altertum messen zu wollen.

Die Göttinn des Uiberflusses ist ganz gemeiner Art. An einer Hygiea ist das Gewand ziemlich gut. Die Flora zeigt sich sehe schlank, und verdiente einen besseren Kopf; ihr Gewand liegt gut an, und die Falten sind ordentlich gelegt. Wiederum eine Hygiea, aber noch viel schlechter als die Vorige.

Dagegen ist eine andere Göttinn des Uiberflusses etwas besser, als die erstere. Ein Kastor, oder sein Bruder Pollux hat eine gute Stellung. Die besten Figuren dieser Abtheilung dünken mich Diana und Amor. Die Göttinn der Jagd ist schlank, aber etwas hager. Sie war, als man sie fand, sehr gestümmelt; denn viele Theile sind ergänzt. Ihr Kopf ist nicht ganz gemein, und das Thierfell, um die Brust geworfen, liegt so gut, als es sich von einem Felle erwarten läst. Amor in der Beschäftigung, wie es scheint, den Pfeil abzudrüken, wenn gleich Bogen und Pfeile nicht mehr da sind, verdient von seiner geistvollen Stellung empfohlen zu werden. Der Kopf hat Seele und Ausdruk, und was mich Wunder nimmt, scheint er auf die Handlung zu passen. Das seltsame liegt hierinn, daß der Kopf zwar antik zu seyn scheint, da er aber von einer ganz andern Steinmasse ist, seiner ersten Bestimmung nach diesem Rumpfe wol nicht angehören kann, übrigens ist diese Figur mit einer Weichheit gearbeitet: und hat des Reizes so viel, daß sie geschikt ist, den Charakter eines Amors, und die Schönheit eines Körpers auszudrüken, der so eben aus der Kindheit in das Jünglingsalter übertrit. In der Galerie Giustiniani ist eine ähnliche Statue T. I. Tab. XXVII. An der Statue, die zwischen Amorn und Dianen steht, ist es das Gewand allein, so einige Aufmerksamkeit verdient.

Wenn

Wenn wir nun links durch das Gitter zur anderen Abtheilung kommen, fällt zuerst eine Venus auf, über Lebensgrösse, aber so schlecht, daß sie von dieser Sammlung besser wegbleiben dürfte. Eine kolossalische Pallas, ob gleich Kopf und Arme neu sind, verdient ihren Plaz des schönen Gewandes wegen. Aber weit darüber ist eine Büste dieser Göttinn, auch kolossalisch groß, unstreitig eines der besten Stüke dieser Sammlung. Tiefe Augen, rund herum eine mächtige Hölung, eine Stirne hochgewölbt, Mund, Nase, Kinn weich, aber grandiös gehalten; gibt der Idee von Stärke und Erhabenheit so viel, als sichs mit der Weichheit einer würdigen Matrone verträgt.

Noch eine Statue über Lebensgrösse ist ihres Beifalls gewiß: sie steht frei und mit Anstand, den rechten Arm über den schönen Kopf gelegt. Entweder soll es Apoll oder Adonis seyn. Der Kopf würde beiden wol anstehn; aber dem erstern wegen seiner Erhabenheit besser. Es liegt viel Empfindung darinn, er hat große Züge, und sie sind mit Weichheit ausgeführt. Uiberhaupt wird man an diesem Körper ein gesezteres Jünglingsalter gewahr, in welchem sich Festigkeit und Weichheit die Wage halten.

Ich gehe die vielen kleinen Statuen, Büsten, Vasen, Basreliefe auf Fußgestellen, Figuren aus Bronze, und vorzüglich eine grosse Anzal von Köpfen

 vor-

vorüber, um sie, lieber Freund, zu wichtigern Werken in der dritten Abtheilung zu bringen. In einer Niche zeigt sich Bachus über Lebensgröße, sein Sinnbild, die Traube in der Hand. Seine Stellung ist gut, und der Leib weich gearbeitet. Von dem Kopfe läßt sich nicht viel sagen; die schadhaften Theile sind schlecht ergänzt worden, und geben ihm ein flekiges Ansehn: dennoch scheint der antike Rest eine Idee anzuzeigen, der über die gemeine Natur erhaben ist. Eine Venus bei vier Fuß hoch, schlank und hager, mit spizen Zügen des Angesichts verdient nicht wol, bemerkt zu werden, besonders, da sogleich nebenher eine Büste des Kaisers Hadrian ihrer vortreflichen Arbeit wegen das Auge des Kenners an sich reisst. Auch eine Matrone, die Zanetti zur Ceres macht, vielleicht aber eine Tomiris seyn dürfte, gefällt ihrer hohen Idee wegen. Sie ist über Lebensgröße, an beiden Armen gestümmelt. Hoher Ernst, und Tiefsinn liegt in ihrem erhabenen Gesichte. Des Gewandes dünkt mich zu viel; aber die Falten sind ordentlich gelegt und im großen Geschmake.

Ein anderer Bachus, den Faun zur Seite, übertrift, wie mich dünkt, alles, was in dieser Samlung schönes zu sehen ist. Er steht da in einer leichten, heroischen Stellung, über Lebensgröße, und legt den rechten Arm leicht über sein eigen Haupt, den linken über die Schulter des Fauns, der viel kleiner nebenher steht. Die Proporzion seiner weichen und

gran-

grandiösen Glieder, vorzüglich aber der edle Charakter, welcher auf seinem Kopfe liegt, giebt ihm ein sehr würdiges Ansehn, und berechtiget ihn zu Ansprüchen, unter die bessern Statuen des Altertums aufgenommen zu werden. Seine gewölbte Stirne ragt über der Nasenwurzel in einem kraftvollen Bogen hervor, und tritt obenher, wo sie mit einer Binde gedekt ist, weich zurük. Das erstere Kennzeichen legten die alten Künstler auch einem anderen Sohne Jupiters, dem mächtigen Apoll bei, aber durch das leztere scheinen sie den weicheren Bachus unterscheiden zu wollen. Eine große, weich gehaltene Nase, ein ründlicher Mund, worauf die Grazie thront, ein volles aber weich gerundetes Kinn, eine abgewogene Fleischigkeit der Waugen, und vielleicht mehr als dieß alles, die vortrefliche Harmonie aller Theile mit einer abgemessenen Breite zur Länge des Angesichts zeigen eine Epoche des Stils, in welcher die Kunst geblühet hat. Dieses vortrefliche Stük mit dem Faune, der nach seiner Art gut gearbeitet ist, hat sich sehr wol erhalten. Nur die Hände sind ergänzt, und im Rüken sieht man Stücke eingesezt. Vaillant in seinen Madaglien von Kolonien * führt eine Münze der römischen Pflanzstadt Beritus an, auf welcher Bachus dieselbe Stellung hat, und eine ganz ähnliche Handlung. Es ist kaum zu zweifeln, daß die Künstler einerlei Idee hatten, und der Stempel ein Abdruk die-

 ser,

* Vaillant de Colon. P. II. p. 141.

ser, oder einer ähnlichen Statue gewesen sey, die etwa zu Beritus in einem Tempel aufgestellt war. Ein geringer Unterschied in der Vorstellung hebt noch die Vermuthung nicht auf. Es läßt sich nicht erweisen, daß der Abdruk in allen Dingen genau seyn muste. Die Münze gibt dem Faun Ziegenfüsse, die vielleicht in der grossen Statue beleidigend seyn würden. Wichtiger dürfte es scheinen, daß hier Bachus sich krönt, indeß er dort den Arm schlechtweg über sein Haupt legt. Allein dieser Arm ist neu. Eine Art von Binde, die für ein Gegenmittel wider die Wirkungen des Weines galt, mit Ephen durchflochten, wie man sie über dem Haupte dieser Statue sieht, zeigt an, daß sich die Ergänzer aus der Münze hätten Raths erholen können.

Hinter dieser geistvollen Gruppe steht in einer Niche die Göttinn Ceres, zwar an einem Arme gestümmelt, und im Gesichte, so einmal schön gewesen seyn mag, häßlich ergänzt, aber ein Meisterstük der Drapperie. Ein leichtes Gewand, wie von dem feinsten Linen, liegt in edlen, kleinen, aber sparsamen Falten übrr der Brust her, unter derselben mit einer Schnur gebunden, so daß es den ganzen Bau schauen läßt, und dann in leichten Falten, eben so haushälterisch, bis halben Leib hinabfliesst. Das Untergewand, so von da aus beginnt gesehen zu werden, ist beinah noch künstlicher, die Falten noch ökonomischer, und das Nakte des einen Schenkels noch durch-

schiger. Man wird in Rücksicht auf Drapperie nicht leicht was schöners, edlers, einfachers sehen können.

Auf den vielen Figuren von Bronze, die etwa aus den fünfzehnten oder sechszehnten Jahrhundert seyn mögen, aus den vielen kleinern Statuen, Büsten und Köpfen dieser lezten Abtheilung hebt sich nur noch, eine Göttinn der Gesundheit, etwa in halber Lebensgröße. Sie sizt auf einem Steine, die Schlange über dem Schooße, in ein sehr leicht Gewand gehüllt, und den Leib etwas vorwärts gebogen. Diese Krümmung gibt ihr ein sehr schlankes Ansehn, zeigt den schönen Bau der Glieder um so deutlicher, und macht um so anliegender das schöne Gewand, welches in ordentliche, aber etwas kleinliche Falten gelegt ist. Allein nichts übertrift den schönen Kopf. Ein länglich Profil, eine hohe Stirne, eine weiche hervorspringende Nase, ein sanfter Lächelnder Mund, ein volles niedliches Kinn, und Wangen, wie mit dem Zirkel abgemessen, ohne weder zu sinken, noch hervorzuragen, verbinden das edle und sanfte in einem sehr glüklichen Grade. Man wird wol nicht irren, wenn man diese Statue in die besten Zeiten des griechischen Stils, und unter die würdigsten Reste des Altertums sezt.

Von der Bibliothek, die eben nicht sonderlich groß ist, kann ich ihnen keine bestimmte Nachrichten geben; denn ich hatte nicht Musse genug, die seltenen Handschriften, womit sie sich auszeichnet, zu benuzen. Mei-

nem Zweke gemäß, den ich mir hier aufgestellt habe, verweilte ich vorzüglich bey den schönen Malereien, welche die Deke dieses Saales verzieren. Es sind deren sieben Reihen, jede zu dreien, nach der Breite gezählt. Neben diesen Ovalen Gemälden sind noch viele längliche angebracht, auf Art der Basreliefe, und grotesker Verzierungen. Wenn gleich hie und da artige Köpfe vorkommen, so ist denn doch Charakteristischer Vorzug das Verdienst der Schildereien nicht: aber geistvolle Stellungen der Figuren, artige Gruppen in einer hellen Luft, gute Gewänder, eine mächtige Wirkung des Lichtes, und überhaupt ein frappantes, saftvolles, glühendes Kolorit der Gewänder so wol als des Nakenden bestimmen im allgemeinen ihren Wert. Uibrigens da der Pinsel so viele waren, kann das Verdienst der Gemälde nicht anders als verschiedentlich seyn. Die Brüder Fratini, Salviati, Zelotti, Prete Genuese, Paduanino, Paul Veronese, und Andrea Schiavone haben an dieser Deke gearbeitet. In eben der Reihe, in welcher ich hier die Namen angeführt habe, gehören ihnen jedesmal drei Schildereien nach der Breite an, und man wird nicht viele Mühe haben, das Charakteristische eines jeglichen dieser Pinsel gewahr zu werden, wenn sie gleich beim ersten Anblik, zumal in Ansehung des Kolorites viel ähnliches zu haben scheinen.

VI.

Neapel den 28 Oktober 1788.

Die berühmte Brüke über den großen Kanal ist denn doch ein herrliches Werk, wenn sie gleich dem Auge nicht allerdings Genüge thut. die Stadt war noch im Jahre 1264 durch den Kanal getrennt, ohne durch eine wolthätige Brüke irgendwo verbunden zu seyn. Es gab zwar der Nachen genug; die für ein geringes Geld hin und wieder führten; da aber denn doch, bei der wachsenden Volksmenge in einer Gegend, die in Ansehung des Gewerbes und der Geschäfte gewiß dermal die belebteste ist, die Uiberfahrten viel unbequemes hatten, baute man erst eine Brüke von Holz. So blieb es bis in die Hälfte des sechszehnten Jahrhundertes, als Palladio und Sansovin Entwürfe zu einer Steinbrüke gemacht hatten. Sansovins Modell wurde angenommen, aber die Ausführung durch den Krieg mit der Pforte verschoben. Inzwischen trat Anton da Ponte mit einem neuen Entwurf auf: er wurde nicht nur genehmiget, sondern man schritt auch im Jahre 1588 wirklich zur Ausführung, und brachte das große Werk unter hundert Widersprüchen in dreien Jahren zu Stande. So eine Brüke taugt freilich nur in Venedig, wo man keine Kutsche kennt, denn sie ist einer Treppe ähnlich, und macht den Gehenden die Mühe durch Abtheilungen von Stufen leicht. Sie ruht auf einem einzigen Bogen, der 70 Schuh lang,

43 breit, und 22 hoch ist, daß also die Barken unter demselben sehr bequem wegfahren. Die Breite des Bogens ist zugleich die Breite der Brüke. Man hat sie in drei Wege abgetheilt, und den mittlern, welcher der breiteste ist, zu beiden Seiten mit Buden besezt, die, wie die ganze Brüke von Marmor gebaut sind. Die beiden Nebenwege sind mit Marmorgeländern umfaßt, und auf den Eken des Bogens mitttelmässige Basreliefe errichtet, so daß gewiß von Seite des Senates nichts vergessen wurde, der Brüke nicht nur alle Bequemlichkeit sondern auch ein herrliches Ansehen zu geben. Sie sehen, ohne meine Erinnerung, daß die Länge der Brüke jene des Bogens weit übertrefen mus; sie erstrekt sich von dem Einen Ende zum andern auf die 187 Schuh. Da ich nun eben meine Wanderungen nach den verschiedenen Kirchen vorzunehmen, und diese Brüke sehr oft zu besteigen hatte, wollte ich Ihnen hierüber diese kurze Nachricht voranschiken.

Die Kirche von S. Salvator ist eine der schönsten in Venedig, und wenn sie der Markuskirche gleich an Geschmakloser Pracht, und am todten Reichtume nachstehen mus, so glaube ich doch, daß sie alle Kirchen dieser Stadt an Vollkommenheit des Baues, und an Harmonie der Theile hinter sich läßt. Vier berühmte Baumeister haben daran Theil genommen, Georg Spaventi, welcher den Bau begann; Tullio Lombardo, der das meiste that, und das Werk vol-

len-

endete; Jakob Sansovin, nud Scamozio, denen einige Altäre, eine Seitenthüre, und die drei Laternen an den Kuppeln, ein Entschluß, den erst der unglükliche Brand des Chores später gewekt hatte, angehören. Der Hauptaltar hat ein Gemälde von Titian, so klein, daß es mit dem Bau des Altares nicht wol übereinstimmt. Man hat auch Mühe zu errathen, was es doch vorstellen mag; denn die Farben sind sehr matt. In fünfzig Jahren ist es warscheinlich verloren; ein Schiksal, so den meisten Kirchengemälden in Venedig droht, wenn nicht etwa Schmuz, und vieljähriger Dampf einen Theil der Schuld trägt. In diesem Falle würde eine kluge Wasche, den ehemaligen Glanz wieder herzustellen, nüzliche Dienste leisten. So viel ich bei der Dunkelheit der Kirche gewahr werden konnte, stellt es die Verklärung auf dem Berge Tabor vor. Der Heiland schwebt, nur sehr wenig über dem Berge erhaben; nebenher Moses und Elias: Die Jünger liegen erschrekt unter den Füssen der Schwebenden, die Figur des schwebenden Heilands hat zumal in ihrer Stellung viel Würde, und unter den Jüngern zeichnet sich Petrus durch seinen kraftvollen Kopf aus. Da man die übrigen Figuren, und ihre Stellungen mit Mühe unterscheiden kann, so ist an den Ausdruk der Seele, an den Charakter, an Empfindungen wol gar nicht zu denken. Gleiches Schiksal hatte das Gemälde eines nebenstehenden Altares. Es soll glaube ich den Ritter Georg vorstellen. Das Kolorit ist herrlich und mag in seiner ersten Gestalt groß,

Wir-

Wirkung gehabt haben. Auch ist die Stellung des Heiligen, und die Seele, so wie man sie noch auf seinem Angesichte wahrnehmen kann, von vieler Würde.

Eine der besten Arbeiten von Tizian, die Verkündigung Marien, ist auf einem Seitenaltare zur Rechten zu sehen. Auch hier kostet es Mühe, die Gegenstände zu entwikeln; denn die Farben haben aus derselben Ursache, nur so viel nicht, gelitten. Tizian war mit diesem Werke seines Pinsels so wol zufrieden, daß er darunter schrieb Titianus fecit, fecit. Könnte er seine wolgeratene Arbeit in dem gegenwärtigen Zustande wieder sehen, wie unzufrieden müste er seyn! Man sieht noch, daß das Kolorit herrlich war, zumal in Rüksicht auf die Rundung und das Verblasene. Die Stellung Marien hat ungemein viel Grazie, und ihr Staunen ist sehr edel, mit vieler Würde ausgedrükt. Ihre Gesichtszüge zeigen eine sanfte Seele, nicht ohne Größe. Wenn sie gleich noch lange nicht ist, was wir unter dem Ideale der Alten verstehen, so kann man doch sagen, sie sey aus der bessern Natur zwekmässig gewählt. Mit der linken Hand hält sie ein Buch, und die rechte hebt sie empor, sich gleichsam vor dem Boten des Himmels zu deken. Eine Stellung, die vollkommen sagt, was sie soll. Der Engel selbst ist nicht so schön, oder seine Schönheit ist nicht sichtbar genug; denn das Profil, wenn es vom Meersalz nicht aufgezehrt ist, liegt zu sehr im Schatten: von dem ganzen Angesichte hebt sich nur die helle Wange und

der

der Umriß des Haupthaars hervor: beide versprechen viel. Er legt die Hände über der Brust zusammen, eine Gebärde, die mir in keiner Rüksicht behagen will; Uibrigens ist seine Stellung leicht und das Gewand wiewol etwas schwer, hat eine grandiose Faltenlegung. Von oben strömt volles Licht herab; mitten im demselven schwebt eine Taube, von Engelkindern umgeben, die keine Aufmerksamkeit verdienen. Man sieht, daß es diesem Lichte nicht an Wirkung gefehlt haben mag, als noch die Farben der Schilderei Saft und Leben hatten. Ich vermute und wünsche, daß meine Vermutung wahr sey, es habe wol alter Staub, und der viele Rauch, der in unsern Kirchen unvermeidlich ist, an dem schmuzigen Ansehn der Malereien mehr Theil, als eine wirkliche Farbenzerstörung. Gewaschen würde vielleicht dieses Gemälde noch eine herrliche Wirkung haben, denn der Pinsel ist feurig und stark. Es ist Ihnen wol aus dem Stiche des Kornel Cort bekannt; ich glaube aber nicht, daß sie sich, ausser den Stellungen, darauf verlassen können. Diesen gegenüber ist noch ein schäzbares Bild, so sich aber gleichfalls nur schwer ausnehmen läst. Die gewöhnliche Vorstellung: Maria über Wolken, untenher. Die Stellung Johannes des Täufers fällt aus dem Dunkel zuerst auf, und nach und nach entwikeln sich noch ein Paar würdige Köpfe.

Nebst den vielen Statuen von Vittoria, Lombardo, Cattaneo, Colonna, Compagna, Moro, Seda-

bastiani, und vorzüglich von Sansovin an dem Grabmal des Doge Vaniero, sieht man noch verschiedene Malereien von guten Meistern. In der Kapelle des heiligen Sakramentes hat Johann Bellino die Jünger in Emmaus gemalt, ein schäzbarrs Denkmal der sich hebenden Kunst. Anton der Abt ist vom jüngeren Palma; Johann der Täufer von Nikola Rimieri in der Taufkapelle; die Flügel der Orgelthüren von Franz Vecelli Tizians Bruder; so wie auch der segnende Heiland in der Sakristei, und ausser derselben ein Freskogemälde, worauf der heilige Leonard Gefangene frei macht. Unter den vielen Grabmälern verdienen deren zwei eine vorzügliche Aufmerksamkeit, das eine des berühmten Doge Franz Vaniero, das andere der zyprischen Königinn Katharina aus dem Hause Cornaro.

Ausser wenigen Malereien, und einigen Monumenten gelehrter Männer findet sich in der Kirche von S. Luca nichts, was den eilenden Fremden festhalten könnte. Das Gebäude ist mehr von seiner Weitläufigkeit, als von der guten Architektur zu empfehlen, und hat in Ansehung seiner Lage das Sonderbare für sich, daß es den Mittelpunkt der Stadt einnimmt. Auf dem kleinen Plaze vor dieser Kirche hat man einen Baum gepflanzt, worauf zu gewissen Zeiten die Kunst der Malerei ihre Fahne stekt. Uibrigens hat sie in der Kirche selbst nur wenig der guten Werke geliefert. Die Schilderei des Hauptaltares von Paul Veronese ist beinah die einzige von Wichtigkeit: Sie stellt den Schuz-

hei-

Heiligen der Kirche vor. Lukas sezt das Bild Marien, so er gemalt haben soll, beiseite, und betrachtet die heilige Jungfrau in der Glorie, über welchen Anblik er vor Staunen zurüksinkt: Wie hier die Glorie vorgestellt ist, sollte man nicht denken, daß sie so eine Wirkung hervorbringen könnte. Maria mit dem Kinde Jesu sizt wol hoch oben über Wolken, die aber weder von sich helle sind, noch anders woher beleuchtet werden. Mitten schweben gaukelnde Engelchen, und ganz unten zur Rechten der Schilderei ist das Bild Marien, so der Heilige eben gemalt hatte. Vermutlich schonte dieses Gemäldes auch der fressende Vitriol, und die Meersäure nicht. Es ist wenigstens sehr schwarz, und die Farben nehmen sich nur schwer aus. Man hat wirklich zu suchen, bis man nur glüklich genug ist, die Hauptfigur, den h. Lukas zu finden. Benefatto ein Anverwandter des Paul Veronese hat an die beiden Seiten dieses Altares Werke seines Pinsels abgegeben; auf dem einen wäscht sich der unschuldige Pilatus die Hände; auf dem andern nimmt Jesus mit seinen Jüngern das lezte Abendmal. Es verdient beinah nur einer Figur wegen gesehen zu werden, des Porträts nämlich von Peter Aretino, der zum Unterschiede stehend vorgestellt ist. Seine Asche liegt in dieser Kirche, wenn gleich sein Monument, als man den Fußboden erhöhen wollte, mit vielen andern abgenommen wurde. Auch der Dichter Dolce, der Biograph Ulloa, und der Maler Carl Loth haben hier ihre Ruhestätte gefunden.

Ein Institut, so Italien mit vortreflichen Sängerinnen versieht, ist einem Deutschen um so merkwürdiger, weil das Vorurteil in der Singkunst und in manchen anderen Künsten den Grundsaz festgesezet hat, daß sie über den Alpen nicht mehr zu Hause sind. Da es bequemer ist, beim alten zu bleiben, als kostbare oder wol auch mühesame Anstalten zu trefen, so erhält sich das Vorurteil bei seinem Kredit. Hätten wir der musikalischen Pflanzschulen so viel, als es deren in Italien giebt, würden dann ultramontanische Sänger und Sängerinnen so begierig aufgesucht, und so königlich bezahlt, und gedeihten sie denn doch so gut nicht, als in Italien, dann hätten wir erst ein Recht, das ungünstige Klimma zu beschuldigen. Jzt müsten wir uns gefallen lassen, wenn es einmal dem Klimma in den Sinn käme, die Klage umzukehren, und den Abstand in dem Mangel unserer Anstalten, oder in dem noch wichtigeren, der Reize, und der Nacheiferung, aufzusuchen. Wie dem nun immer sey, so gibt es in Venedig vier herrliche Hospitäler, wo junge Mädchen in der Musik Unterricht erhalten. Sie entsprechen vollkommen der Absicht aufgeklärter Musikfreunde. Man hört da an den Festtagen die ausgewählteste Musik, und immer unterscheiden sich vortrefliche Singstimmen. Ich wohnte so eben einer Aufführung bei. Es war gegen Abend, wo sich eine Menge Zuhörer einfand, denen nichts abgefodert wurde, obgleich zu Bestreitung des jedesmaligen Aufwandes eine Büchse herumgetragen wird, in die jedermann nach Willkühr bei-

steuern kann. Man sieht leicht, wie viel auf diese Art die Musik gewinnen müsse. Uibrigens ist dieß nicht die einzige Bestimmung des Hospitales. Viele Arme finden da ihre Verpflegung, wenn sie gleich mit der Tonkunst nichts zu schaffen haben. Der herrliche Bau der Häuser sowol, als der Kirchen zeugt von der Freigebigkeit, und von dem Reichtum ihrer menschenfreundlichen Stifter. Die Kirche des gegenwärtigen Hospitals, dei mendicanti genannt, ist zu jung, um viel der vortreflichen Malereien zu haben, denn ihr Ursprung geht nur erst auf den Anfang des siebenzehnten Jahrhunderts zurük: Unterdessen ist denn doch auf einem Nebenaltare ein schäzbares Werk, die Entdekung des Kreuzes durch Helenen von Guercino da Cento, und auf dem Hauptaltare ein schönes Bild von Heinrich Falange. Vielleicht ist es Ihnen nicht unangenehm eine kurze Beschreibung desselben zu hören, nicht etwa der außerordentlichen Schönheit, sondern vielmehr der Hand wegen, die uns in Deutschland so fremde ist, mir wenigstens ganz unbekannt war.

Die Erfindung auf diesem Gemälde ist sehr verworren, oder besser, es hat hier gar keine Erfindung statt. Der Vorwurf ist die gewöhnliche Vorstellung in Italien, eine Litanei aller Heiligen. Ganz oben ist Maria mit dem Kinde Jesu: Ihre Stellung ist sehr edel, und das Angesicht, wiewol etwas zu voll, hat Züge aus der bessern Natur, viel Ernst und Ruhe. Untenher erscheinen der Heiligen viele: zur einen Seite

Johann der Täufer, Augustin, und Magdalene. Das Angesicht, und die Mine des erstern ist geistvoll und edel; Augustin hat starke Züge und fällt etwas ins Rohe; Magdalene ist sehr gemein, und weinerlich auf eine kleingeistige Art. Mitten steht ein Märtirer mit dem Palmzweig, vielleicht Sebastian, ein schöner Jüngling, entbläßt bis halben Leib: Seine Stellung ist gar schön, und seine edle Bildung sowol, als die sanfte ruhige Empfindung hebt ihn vor allen übrigen Figuren heraus; schade, daß ihm der Vitriolgrund, wie es scheint, oder die Dünste des Meeres am meisten nachtheilig waren: denn sowol die obere Hälfte des entblößten Leibes, als das Gewand um dessen untere Hälfte, und das edle Angesicht haben ihr Weiß größtentheils verloren. Zur Rechten sizt Hieronymus, wie gewöhnlich, ausgezehrt, und tiefsinnig, zwar voll Anstrengung, aber kleinzügig: Hinter ihm ein Mütterchen, vermutlich Eustochium: besser unten ein Ritter, vielleicht Georg, und drei Kinder als Märtirer. Das Kolorit ist noch ziemlich wol erhalten, und hat wenigstens so viel nicht gelitten, als viele andere Schildereien, die in den Kirchen aufgestellt sind.

Eine Vorstellung an dem ersten Altare zur linken, wie Maria einem Heiligen den Rosenkranz übergibt, soll von Alexander Tiarini seyn, dem berühmten Künstler aus Bologna. So gut auch die Stellung der Heiligen Jungfrau ist, scheint doch ihr Angesicht viel zu jung, und zu geistlos, auch die Empfindung mehr bitter, als angenehm. Sittsamkeit und Anstand em-

pfeh-

pfehlen sie. Der Heilige küßt das Geschenk mit vieler Andacht; sie ist aber die wahre nicht, und verrät einen kleinen ängstlichen Geist. Joseph mit dem heiligen Kind an der Seite verdient keine Aufmerksamkeit: aber untenher schwimmt Johann, ein edler schöner Jüngling, in süsser geistvoller Verzükung: Sein Auge muß gelitten haben; denn es erscheint, wie vom Glase. Nebenher ein Mönch hat einen edlen Kopf, viel Geist, und Seelenruhe. Daran ein Heiliger, vielleicht Rochus, ist aus der rohen Natur in einer wilden Verzükung. Das Kolorit ist hart und troken.

Bei der ungeheuren Anzal von Kirchen, die es zu Venedig, und man kann wol sagen, in allen Städten Italiens gibt, hat man denn doch eine neue Art von Versammlungen, die man hier Landes Schulen nennt, und hiemit eine neue Ursache zu Kirchen und Kapellen erfunden. Es ist eine Art Verbrüderungen, die mit den öffentlichen Kirchen nicht zufrieden, sich ihre eigene zugerichtet haben. Sie wählen sich einen Schuzheiligen, wovon alsdenn die Schule den Namen erhält, und wetteifern untereinander, welche der Schulen mehr Silbergerätschaften, prächtigere Gebäude, und berühmtere Gemälde habe. Ich besah deren nur zwei, die sich von Malereien auszeichnen, nämlich die Scuola di S. Rocco, wovon hernach, und die Scuola di S. Marco, die ich so eben vor mir habe. In der Halbkuppel der Kirche, welche über dem Hauptaltare gespannt ist, schwebt Christus in der

Glorie, und schikt dem heiligen Markus einen Palmzweig. Diese Malerei ist von Palma: eine reiche Zusammensezung, voll von Figuren, denn die ganze Kuppel ist mit Heiligen gedekt, die sich aber eben der Menge wegen verwirren, und wegen der Dunkelheit des Ortes nicht wol ausnehmen lassen. Die Stellungen derjenigen, welche noch die sichtbarsten sind, empfehlen sich nicht sehr, und versprechen auch von denen, die nicht sowol gesehen werden, nicht viel. Es fehlt ihnen an Anstand und an Leichtigkeit. Von Charakteren kann wol keine Rede seyn: die hellsten sind viel zu gemein, als daß man sich Mühe geben sollte, die dunklern zu entwikeln. Nie habe ich übrigens ein Gemälde gesehen, wo das Licht, seiner grossen Zerstreuung ungeachtet, so gute Wirkung machte. Vielleicht mag dem Gemälde in dieser Rüksicht selbst die Dunkelheit des Ortes zu statten kommen. An den gekrümmten Wänden unter dieser Kuppel sind zwei Malereien angebracht, ich denke, von derselben Hand. Zur Rechten eine Heilung der Siechen, zur linken die heimliche Entführung des heiligen Markus aus Alexandrien. Auf dem einen dieser Gemälde sizt Maria ganz oben über Wolken; untenher bilden die Siechen, und der Bischof mit seinen Geistlichen, zwar alltägliche Figuren, zwei schöne Gruppen. Auf dem anderen kommen unter den vielen Zuschauern schwere, aber auch schöne Stellungen vor. Sonderbar zeichnet sich eine Figur zur linken des Bildes aus: Sie ist sehr gekrümmt, aber ihre Krümmung leicht, natürlich, und

die

die Figur angenehm. Etwas gewaltsamer, aber immer noch anständig dreht sich eine andere Figur nah an der Leiche des Heiligen: Sie kniet und bebt vor dem Anblik des Rumpfes zurük. An den Gesichtern findet sich überhaupt nichts erbauliches, und das Kolorit an beiden ist sehr schwarz geworden.

Im Speisesaal des daran stossenden Klosters der Dominikaner sieht man Pauls von Verona bewunderten Gemälde, die Mahlzeit des Heilands bei dem Pharisäer. Man mus gewiß über die Größe der Wand, über die Menge der Figuren, und über das weitläufige der Ausführung staunen. Die Wand hält etwan in die Länge bei zwölf Klaftern, und sie muste ganz mit Farben gedekt werden. Gewiß ein Unternehmen, woran sich weder Zeuxis noch Parrhas gewagt haben würden. So sehr ich übrigens das Verdienst einer reizenden Farbengebung, einer ordentlichen Gruppirung bei so einer Menge von Figuren, und der richtigen Perspektive auf einem großen Felde zu schäzen weis, gerieth ich denn doch bei dem Anblik dieser berühmten Schilderei in Verlegenheit: denn ich füllte die wolthätigen Eindrüke einer berufenen Meisterhand nicht, gab izt meinem Auge, izt einer ungünstigen Stimmung schuld, horchte denn doch einer inneren Stimme, die es wagte, die Lobsprüche der bewunderer verdächtig zu machen, und blieb, ungeachtet ich sie schweigen hieß, unentschlossen zwischen meinem Gefühle, und den Aussprüchen der Kenner. Ei-

ner derselben sagte mir ins Ohr, das Kolorit habe sich ungemein frisch erhalten: Nun dachte ich, das mag wol von einem anderen Gemälde wahr seyn, aber hier ist es warhaftig schwarz, und sehr beschädigt. Geneigt, lieber Freund, (und wozu hätten wir denn eigne Sinnen?) meinen Augen auch etwas Zutrauu zu schenken, faßte ich Mut, izt die Teile der Schilderei, izt das Ganze selbst zu sehen, und ohne weitere Rüksicht zu beobachten, wie sich dabei meine Empfindung gebärde. Ich weis, lieber Freund, daß sie mirs erlauben, Ihnen hievon Rechnung zu legen, zumal, da ich hiemit nicht gesonnen bin, auf ihre Empfindung Ansprüche zu machen. Ich zog zuerst ab, was etwa eine beschädigte Farbengebung, ohne Schuld des Pinsels, in der Sache ändern konnte, um so williger, als mein Auge nicht gewohnt ist, an zufälligen Eigenschaften der Kunstwerke zu hangen. Hiemit wandte ich mich an die Figuren selbst, suchte den Ausdruk ihrer Seelen auf, und um bei der Menge von Gegenständen Ordnung zu halten, wollte ich mich zuerst von der Hauptfigur belehren lassen. Christus sizt an der Tafel, gewiß nicht seine wichtigste Handlung, aber der Geist des Gesandten seines Vaters, des wunderthätigen Wolthäters, des menschenfreundlichen Mittlers, und erhabenen Lehrers bleibt denn doch auch bei dieser Handlung derselbe. Allein so sehr ich auch die Figur von vorne und von den Seiten betrachtete, war ich dennoch so glüklich nicht, auch nur einen einzigen edlen oder menschenfreundlichen Zug zu entdeken:

ich

ich sah, wie ichs auch immer anfieng, einen gemeinen schwachen Geist. Das sollte nun freilich nicht seyn; denn ich glaube, ein jeder, welcher so ein Bild ansieht, habe das Recht, an der Figur, um derentwillen alles übrige da ist, so viel Hochheit zu suchen, als ein griechischer Künstler in seinen Merkur, oder wol auch in seinen Jupiter würde gelegt haben: davon aber stehn wir noch viel zu ferne ab, und wir dürften zufrieden seyn, den Charakter eines Plato, oder eines Pythagoras gesehen zu haben, gewiß das geringste, so wir verlangen können. So leid mir es auch that, daß so eben die Hauptfigur einem berühmten Pinsel verunglüken muste, hofte ich denn doch unter den vielen übrigen Figuren gewählte Charaktere zu finden. Sie stellen sichs leicht vor, was er für eine Menge von Figuren an einer zwölf Klaftern langen Wand, auf zweien Gründen geben müsse. Nun da wird sich der Kunstliebhaber denn doch schadlos halten? So dachte ich; fand mich aber auch hierin getäuscht. Gemeine, auch rohe Natur, hie und da untermengt mit dem komischen, ein alltägliches Gastgebot, Spielleute, so natürlich, als auf den Kirchtagen des Landvolks, Zuschauer, wie sie von der Gasse kommen — wem das behagt, lieber Freund, findet allerdings genug, theils sich angenehm zu unterhalten, theils die Fruchtbarkeit des Pinsels zu bewundern. Zu meinem Misvergnügen ists das alles nicht, was ich suche. Ich will nichts sagen von einem bestimmten, zwekmässigen Ausdruk würdiger und lehrreicher Charak-

tere; aber daß in einer so zahlreichen Volksmenge nicht ein Kopf erscheint, der sich über die gemeine Natur erhebt, dünkt mich denn doch zu viel. Seit sich die Kunst von dem einfachen Wege des Altertumes abgelassen hat, und ihr Verdienst in die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, in die Größe des ausgestekten Feldes, und in die Menge verschlungener Gruppen legt, haben sich allerdings derlei Beispiele vermert, um derentwillen uns die Zeiten eines Apelles nicht würden beneidet haben, zumal da sie bei der Wahl ihrer Vorwürfe meist noch einige andere Rüksichten nahmen, als eine lange Wand anständig auszustatten.

In diesem Speisesal, der sehr niedlich verziert ist, sind noch viele Gemälde von Lazarini, Paduanino, Bambino, einen Fiammengo aufgestellt, die mir mehr Vergnügen schaften. Das artigste mag wol eine Carità von Lazarini seyn; sie ist von dreien Kindern umgeben, deren das mittlere über ihrem Schooße im sanften Schlummer liegt; Ihre Stellung ist so edel und die Züge ihres Angesichts zeigen so viel Seelenruhe und Sanftmut, daß sie wol ohne große Schwirigkeit alle Figuren an, und neben der Tafel des Pharisäers aufwiegt. Maria auf zwei andern Malereien dieses Künstlers; einmal wie sie vor ihrem heiligen Kinde kniet, das andermal, wie sie es im Tempel opfert, hat lange die edlen Reize nicht, wie jene Carità, wiewol sie zumal auf dem zweiten Gemälde ei-

nen schönen und sanften Charakter hat. Uiber der Oefnung, wodurch die Speisen gereicht werden, hängt eine Schilderei von Cavalier Bambino. Ein Engel stürzt über Frevler her. Ich konnte mir nicht Zeit geben, die Geschichte zu entwikeln, sonst würde ich von dem, der mitten unter den Unglüklichen hinstürzt, eine Aufklärung erwarten. Es war mir nicht möglich, in der Eile irgendwo charakteristische Merkmale, oder auch attribute gewahr zu werden, und mein Führer der dieß Gemälde alltäglich vor Augen hat, ein Mönch dieses Klosters, hielt es anfangs für eine Burle oder, weil es im Grunde der Spielkarten giebt, für ein kurzweiliges Kartenspiel: als ich aber seiner launigten Erklärung von der ungewöhnlichen Lage der Spieler, und dem heroischen Ansehn ihres Verfolgers einige Gründe entgegensezte, schien er geneigt zu seyn, die ganze Vorstellung für ein Vermählungsfest zu halten, gestand mir aber, als ich hierüber den Kopf schüttelte, aufrichtig ein, daß es ihm noch niemals beigekommen sei, der Sache nachzudenken. Ich merkte es wol, auch ohne dieß aufrichtige Geständniß, und gab die Hofnung auf, von ihm einige Aufschlüsse zu erhalten. Der Engel ist herrlich schön und erhaben: seine Macht; womit er die unglüklichen niedertritt, ist vortreflich, ohne Karricatur, mit Anstand und Hoheit ausgedrükt. Auch die nidergestürzten sinken, und liegen nicht wie rohe unedle Menschen, wenn gleich ihre Stellungen schwer und künstlich sind. Das Gemälde empfiehlt sich überhaupt durch Leben und Cha-

rak-

rakter mit Anstand ohne Uibertreibung; seltene Eigenschaften in Schildereien, worin starke, lebhafte Handlungen vorkommen. Uiber dieß alles ist das Kolorit schön und munter, nur vielleicht zu süsse für diesen Gegenstand.

Ich weiß nicht mehr, welches Schiksal mich hierauf in die Kirche der h. Katharinen gebracht habe; sie liegt ferne von dieser Schule im Quartire des Kanalregio, und gehört den Nonen, die nach Augustins Regel leben. Man sieht hier ein schönes Bild von Santo Zago einem Schüler Tizians, so sehr im Geschmake des Lehrers, daß man es wol auch für dessen Arbeit hält: Es stellt den Engel mit Tobias vor und Le Fevre hat es im Kupfer gestochen. Auch Tintoret, Palma der jüngere, und Andrea Vicentino haben hieher Malereien geliefert, aber ich verweilte nur bei einer berufenen Schilderei des Paul Veronese über dem Hauptaltare: Es ist Katharinens Verlobung, von welcher man viel Aufhebens macht. Katharinens Profil ist zimlich gut; aber der breite Kopf, und die vollen satten Wangen, noch mehr ihre verdrossne unzufriedne Miene, zumal bei dieser Handlung zeugen nicht vortheilhaft von ihrer Seele. Maria hebt sich kaum aus der gemeinen Natur aus; und das Kind Jesu taumelt über ihren Schooße nach Katharinen hin. Die Begleiterinnen der frommen Braut, und die Köpfe der Engel sind wol gebildet, aber nicht mehr, als

bes=

bessere Natur. Unter den Engeln gefällt mir derjenige vorzüglich, welcher das Buch ofen hält; er ist wenigstens ein guter Mädchenkopf. Augustin Caracci hat dieß berühmte Gemälde in Kupfer gestochen.

Eine sehr berufene Malerei von Tizians Hand ist in der Kirche der ehemaligen Jesuiten zu sehen, nämlich die Marter des heiligen Lorenz. Das Bild ist mit Firniß überzogen, so wol etwa nöthig seyn mochte, aber wenigstens in dieser Stellung und bei diesem einfallenden Lichte keine gute Wirkung hat. Kornel Corte hat es in Kupfer gestochen: der Kupferstich wollte mir nie gefallen; aber die Malerei selbst ist ein herrliches Werk. Der Heilige hat einen schönen edlen Kopf. Es ist leicht zu erachten, daß die Bitterkeit des Schmerzens die Lage der Muskel verändert, zum Nachtheil der schönen Züge, aber auch gerade so viel nur, als nöthig war, das schmerzhafte Gefühl in einer grossen Seele auszudrüken. Die vier geschäftigen Henker gehören in die Zeichnungschule, so lange es noch angeht, Anatomie und Stellungen von dem Wesen der Kunst abzusondern. Es sind hier noch manche gute Malereien. Der sterbende Joseph auf einem der Seitenaltäre dünkt mich von Giordanos Hand: das Bild hat gelitten, und der Ort, wo es steht, ist viel zu dunkel. So viel man denn doch noch absehen kann, scheint Christus und seine Mutter ein edles Ansehn zu haben. Eine Himmelfart Marien von Tintoret ist noch schlimmer zugerichtet: der Scha-

den ist um so wichtiger, als das Verdienst dieses Gemäldes vorzüglich in der Kraft des Kolorits bestand denn weder die Hauptfigur, noch die fromme Versammlung ist über die gemeine Natur erhaben. Daß wir in den Kirchen nur alte Meister finden, hat seine guten Gründe: denn unsere Voraltern haben der Kirchen so viele gebaut, daß uns nichts mehr übrig blieb, als wol etwa die überflüssigen eingehn zu lassen: es ist dieß eine Ursache mit, warum die Künste in unsern Tagen eher sinken, als steigen. Wo kein Verdienst, und keine Gelegenheit ist, sein Talent zu prüfen, oder seine Kraft zu spannen, liegt Bemühung und Nacheiferung dahin. Unstreitig haben die vielen Kirchen der neueren Kunst emporgeholfen: wenn wir gleich in dieser Rüksicht mit Gemälden von einerlei, ja wol auch von gar keiner, oder einer geschmaklosen Erfindung überschwemmt worden sind, so können wir denn doch nicht leugnen, daß alle Zweige der Kunst vom Kirchenaufwand Kraft und Nahrung erhalten haben. Was soll nun der Künstler in unseren Tagen? Kirchen sind voll mit Werken der Alten, für Galerien der Grossen werden nur Gemälde unserer Vorfahren aufgesucht, und die Wohnungen der Reichen ziehen ihre Damaste, oder groteske Verzierungen den Werken der Kunst vor. So haben wir Künstlern alle Wege, groß zu werden, sorgfältig abgeschnitten, und wundern uns denn doch, daß wir in unsern Tagen keine Raphaele haben. Rom wird sich lange noch einiger Künstler zu rühmen haben, denn es giebt ihnen zu leben.

Die-

Dieser Fall ist in Venedig vorüber, und es wäre ungerecht, die Kunst beschuldigen wollen, daß sie sich in unserm Jarhunderte keine Tiziane gezogen hat. Wenn man izt in Venedig schwächer kolorirt, als man von der besten Schule der Koloristen erwarten sollte, so vergesse man nicht, daß sich bei Künstlern auch andere Verhältnisse geänderet haben. Venedig hat izt keinen wichtigen Maler; und wäre einer da, so bliebe ihm wol nichts übrig, als sein Vaterland zu verlassen. In unserm Jarhundert hat sich Johann Tiepolo nach deutschen Höfen, und sein Sohn Dominik nach Spanien begeben. Diese Betrachtung dürfte uns zu weit führen, wenn wir den Blik auf unser Vaterland werfen, so mittelmässige Künstler des Auslands nährt, und heimische darben läst. Ich seze mich also in meine Gondole wieder, um dieser Wanderung nach Kirchen ein Ende zu machen.

VII.

Neapel den 2. November 1788.

Das Arsenal von Venedig ist in den Augen der Venezianer das einzige in der Welt. Man muß inzwischen eingestehn, daß es ein wichtiges Werk sey; denn es faßt in sich alle Rüstungen zur See und zu Lande. Da diese anderswo insgemein getrennt sind, so ist in Venedig nicht nur der Umfang des Gebäudes ungemein groß, sondern man hat auch das Vergnü-

gnügen, auf einem Plaze alles beisammen zu sehen, was man sonst in verschiedenen Städten, oder gewiß in unterschiedlichen Revieren derselben Stadt, nicht selten auch ausser Städten zu suchen hat. Die Verhältnisse, worinn sich Venedig befindet, haben diese Vereinigung beinah notwendig gemacht. Sie ist die wichtigste, und zugleich die sicherste Stadt der Republik, also der natürliche Vereinigungspunkt aller Macht zur See und zu Lande: und die Woltat des umgebenden Wassers macht eine Verbindung bequem, die anderswo ihre Schwierigkeiten haben würde. Es ist dieses Arsenal eigentlich eine befestigte Insel, drei italienische Meilen im Umfange, das Kastell von Venedig. Vermutlich haben hier die flüchtigen Bewohner des festen Landes zuerst Sicherheit und Schuz gesucht. Es hat nur zwei Eingänge, nicht sehr voneinander abgelegen, den einen für Schife gegen die ofene See, den andern von der Landseite über einer herrlichen Marmorbrüke. Wer große Zeughäuser, und Arsenäle in England gesehen hat, kann hier wol nichts neues finden. Es sind hier bei viertausend Hände beschäftiget: Die Fabrik der Tauwerke liegt ganz abgesondert; alles was zu Segeln gehört wird größtentheils von Weibern verfertiget. Die Stükgiesserei, ein weitläufiges Werk, weist eine Bohrmaschine auf, die verdient gesehen zu werden, und hat verschiedene Vorrathshäuser mit allen Arten des grossen Geschüzes angefüllt, worunter aber viel unnüzes Zeug ist: man will an Kanonen einen Vorrath von sechs Tausenden

zäh=

zählen, deren aber gewiß die meisten eisern, und guten Theils, vielleicht weil man das Eisen nicht wol zu behandeln weis, unbrauchbar sind, ein Uibel, dem man seit einigen Jahren bedacht war, mit Ernste zu steuren. Nicht geringer ist der Vorrath an kleinen Feuergewehren; in einigen Sälen, die man le Sale vecchie nennt, sollen deren für zwanzig tausend Mann seyn; in anderen, le Sale nuove, für dreissig tausend: wahrlich genug für einen Staat, dessen Truppen sich kaum auf die zwölf tausend belaufen. Brauchbarer für Venedig möchte der große Vorrat an Bauholz, an Steuerrudern, an Masten, und Rudern seyn, die hie und da in verschiedenen Behältnissen aufbewahret werden. Sonderbar ist die Vorsorge, welche bei den vielen Werften gebraucht wird: sie stehen unter Verdeken, die nach Umständen auch erhöhet werden können; wodurch man den Vortheil erhält, daß Regen und Sonne den angefangenen Schifen auch in längerer Zeit keinen Schaden bringt. Damit auch nichts zur völligen Rüstung fehle, so trift man hier Raffinerien für Saliter, geräumige Behältnisse des rohen so wol als des geläuterten, Werkstätte und Vorratshäuser für Lavetten, für Wägen, für Ruder, und andere See, oder Kriegsbedürfnisse. Mitten aus diesen kriegerischen Vorrath heben sich auch einige Werke der Kunst; sie sind aber von keiner Bedeutung. Uiber der Marmorbrüke, welche von Seite des Landes nach dem Arsenale führt, stehen acht marmorne Statuen von guten Meistern: sie stellen Tugen-

den vor, wie uns die Attribute versichern, wenn gleich die Charaktere schweigen. Zwei Löwen an den Seiten sind kostbare Reste des Altertums. Die Inschrift sagt, die Venezianer hätten sie aus der Levante gebracht. Einer derselben unterscheidet sich durch das Edle des Ausdrukes: er ist voll Kraft, und wiewol die Natur in dieser Rüksicht gegen Löwen sehr freigebig ist, scheint doch die Kunst noch den Vorzug zu haben; ein Beweis, daß das Altertum auch bei Thieren eine Art vom Ideale angebracht hat, gemäß dem Grundsaz, daß sie veredeln müsse: eine Aufschrift in Bronze unter dem einen Löwen sagt uns kurz die Geschichte derselben. Atheniensia venetæ classis trophæa veneti Senatus Decreto in Navalis vestibulo Constituta Anno Salutis M D C L XXXVII. Sie sollen an einem der Häven von Athea nah an dem grossen Tempel Jupiters und Minervens gestanden haben. Plinius macht davon Erwähnung im 31. Buche seiner Naturgeschichte, und Pausanias in Attica. Es war Franz Morosini, der sie nach Athens Eroberung von ihrem alten Plaze abnahm, und mit andern Siegeszeichen nach Venedig übertrug. Etwas schwülstiger ist die andere Aufschrift unter dem stehenden Löwen: ich seze sie aber hier an, weil sie uns den Eroberer des Pelopones, der diese beiden Kunstwerke von dem Pireum Athens abgenommen hat, zu erkennen gibt. Franciscus Maurocenus Peloponnesiacus, expugnatis Athenis marmorea Leonum simulacra, triumphali manu

nu e Pireo direpta, in Patriam transtulit, futura Veneti Leonis, quae fuerant Minervae Atticae Ornamenta. Uiber dem Eingange selbst steht der geflügelte Löwe der Republik, und über dem Löwen die Statue der h. Justina. Besser als diese, ist von Sansovins Meusel, was man wol hier nicht suchen sollte, das Bildniß Marien in Relief über einem anderen Eingang zum innern des Arsenals.

Womit man sich hier gegen Fremde breit macht, ist vorzüglich der bekannte Bucentoro, eine Barke, die keine andere Bestimmung hat, als die jährliche Vermählung des Doge mit dem Meere von Adria zu feiern. Sie hat hundert Schuh in die Länge, und in die Breite ein und zwanzig. Man sieht gleichsam zwei Geschoße, deren das untere die Gestalt einer Galerie hat, mit sechs und zwanzig Rudern zu jeder Seite, das obere eine gedekte Halle vorstellt, die sich vom Hintertheile des Schifes bis nah ans Vordertheil erstrekt. Hier sizt der Doge zur Zeit der Feierlichkeit über einem Throne, nebenher die Minister auswärtiger Höfe, und eine bestimmte Anzahl Senatoren. An Pracht ließ man wol nichts ermangeln. Des Goldes mehr, als genug ist, die künstlichen Schnizwerke, die Sammetgedeke, die Tugenden und Jahreszeiten, der Pavillion des heiligen Markus mit seinem Löwen, der Sonnenschirm des Doge, die acht Fahnen der Republik, alles gibt dem Schife ein sehr feierliches Ansehn: dafür ist es aber auch nur zur Pa-

rade, noch sicher genug über den Lagunen, aber auf ofener See im Falle eines Sturmes höchst gefährlich, weil es der Gewalt der Wellen nicht widerstehen könnte. Daher derjenige, welcher die Ehre hat, diese Barke zu führen, seinen Kopf verbürgen muß, daß er den ansehnlichen Theil der Republik wieder unbeschädigt ans Land bringen will: weil man sich aber vermutlich mit seinem Kopfe für den Verlust nicht allerdings schadlos halten würde, so braucht man die Vorsicht, den Bucentoro von zwei Galeren begleiten zu lassen, die im Falle eines plözlichen Sturmes zur Rettung bereit wären: denn am Tage der Feierlichkeit, geht es bis an den Lido, wo die See anfängt, damit es nicht das Ansehn habe, als ob sich die Republik mit den Lagunen vermählte. So ansehnlich auch die Pracht dieses Tages ist, an welchem bis vier tausend Fahrzeuge die Lagunen beleben, dürfte sie dennoch wol lange schon eine andere Wendung genommen haben. Denn heute noch mit einer Seeschlacht groß thun, gegen einen Kaiser, der nun über sechs Jarhunderte schläft, und dessen Stärke, als er wachte, gewiß nicht zur See war, dünkt mich allerdings etwas sonderbar zu seyn: auch die Worte, desponsamus te mare, in signum veri perpetnique dominii, deren sich der Doge bedient, in dem Augenblike der Trauung, da er den Goldring in die See wirft, passen nicht so ganz auf unsere Tage, wann wir auch mit noch so vieler Nachsicht das komische des Einfalls em zwölften Jarhundert zu guten halten.

In dem Quartiere, so seinen Namen von diesem Kastelle führt, liegt auch die Patriarchalkirche zum heiligen Peter. In der ersten Hälfte des neunten Jarhunderts, als sie gebaut wurde, war nur ein Bischof in Venedig: die Patriarchen haben sie anfangs erneuert, und ausgebessert, weil sich aber aus der alten Form nichts gutes machen ließ, hat sie der Patriarch Tiepolo im siebenzehnten Jahrhundert aus dem Grunde neu gebaut, und in die schöne Form gebracht, die man izt mit Vergnügen sieht. Ausser dem artigen Bau, und dem schönen Fußboden dieser Kirche, trift man hier auch eine Seltenheit, die sich so leicht nicht vermuthen läßt. Es ist die Catheder, worauf der h. Petrus in Antiochia gesessen hat, und damit sie ja an deren Aechtheit nicht zweifeln können, weißt man sie an die Samaritischen Charaktere, wovon die Catheder voll ist. Der griechische Kaiser Michael der dritte hat sie zum Geschenke verehrt, entweder an Peter Gradenigo in Jahre 1310. wie die unvorsichtige Aufschrift sagt, oder an Justinian Participazio, wie die Geschichte will. Es war eine Zeit, in welcher die Griechen derlei Geschenke in guter Anzal machten, weil sie die Venezianer theils nöthig hatten, theils auch sehr rechtgläubig fanden. Das hiesige Bistum, welches schon im Jahre 774. begann, wurde erst im Jahre 1379. zum Patriarchate erhoben, eine Würde, die der Beherrscherinn des adriatischen Meeres um so mehr gefiel, als der Patriarch jedesmal nach dem Tode seines Vorfahres durch die Stim-

men, des Senates gewählt wird. Man muß sich inzwischen wundern, daß die Päpste an die Republik willig überliessen, was sie an deutschen Kaisern hartnäkig bestritten haben.

Die Kirche hat Malereien von guten Meistern, Liberi, Tizianello, Paduanino, und andern: es lohnt sich aber der Mühe nicht, da lange zu verweilen: die besten sind von Paul Veronese, von Guido Reni, und Luka Giordano. Der leztere hat auf einem Seitenaltare die Seelen der Abgeschiedenen in dem Orte ihrer Reinigung vorgestellt, wie sie um Hilfe nach Marien flehn, die hoch über Wolken mit ihrem h. Kinde sizt. Sie hat keine vorteilhafte Bildung; wenn gleich das Profil nicht unangenehm ist, zerstört doch die Völle des Angesichts, und die allzuruhige, oder vielmehr satte Miene alle Idee zwekmässiger Schönheit. Das Flehn der unglüklichen scheint sie nicht zu rühren, obschon ihr Leiden, nach den gemeinen Begrifen vorgestellt, allerdings zu rühren fähig wäre. Wie die ganze Vorstellung, so sind auch die Figuren der leidenden, niedriger Art; nur die mittlere hebt sich durch ihre Bildung, und sanfte Empfindung aus.

Uiber der Taufkapelle sieht man Magdalenen von Guido; das Kolorit hat sehr gelitten, zumal, da das Bild in des Künstlers hellen Manier gemalt ist; an den beiden Engeln bemerkt man denn doch noch Guidos Grazie; an Magdalenen nicht sehr: hingegen

ver-

verräth sie mit ausgespannten Armen, mit dem gehobenen Angesichte, mit weinenden Augen, mit gekrümten Leibe, und mit gesunkenen Knieen viel Schmerz über ihr ehemaliges Leben. — Der Hauptaltar war geschlossen, und der Patriarch, sagte man, habe den Schlüssel. Das Bild stellt Johann den Evangelisten vor, das lezte Werk von dem Pinsel des Paul Veronese: wiewol ich es mit Vergnügen würde gesehen haben, brachte mich denn doch die wenige Musse, und die vielen Weitläufigkeiten, womit die Aufschliessung verbunden war, auf den Entschluß, mich sogleich wieder in meine Barke zu sezen, und nach der Kirche des heiligen Joseph fahren zu lassen.

Es ist dieselbe weder ihres weiten Umfanges, noch der uralten Form wegen sehenswert; aber Malereien von Paul Veronese zogen mich hieher. Das Gemälde des Hauptaltars gibt die Anbetung der Hirten, und überdieß noch zum Uiberfluße des heiligen Hieronymus. Maria hat sehr viel Grazie, mehr gewiß, als man gewohnt ist, auf den Werken dieses Künstlers zu sehen. Wenn gleich das Angesicht etwas zu rund gehalten ist, und die Züge mehr Sanftheit als Kraft verraten, so hat sie doch einen schönen, edlen Charakter, und ihr bescheidenes Wolwollen, ihre liebenswürdige Eingezogenheit, ihre menschenfreundliche Miene, verdienen vorzügliche Empfehlung. Joseph und die Hirten sind der gemeinen Natur abgenommen, so wie Hieronymus nach dem gewöhnlichen

Begrife roher Stärke. Das Kolorit ist in Rüksicht auf andere Malereien noch so ziemlich erhalten worden, wiewol es von der allgemeinen Schwärzung nicht frei geblieben ist. Man sehe dagegen seine Verklärung auf Tabor an einem Nebenaltare: welch ein Abstand! nicht sowol des ganz verderbten Kolorits wegen, als vorzüglich in Rüksicht auf Ausdruk. Die Stellungen des Heilands, und seiner beiden Gefährten sind weder edel noch schön, vielmehr das Angesicht des Elias warhaft häßlich, und die drei Jünger, welche vom Berge hinauf sehen, rohe, gemeine Natur; nur Johann scheint sich der bessern zu nähern. — Noch weniger Empfehlung verdient auf einem andern Nebenaltare der heilige Michael von Tintorett: Es ist ein Kindeskopf, der im eisernen Harnisch stekt, eine Wage vor sich hält, und unverstört auf dieselbe hinblikt. Ihm gegenüber steht ein Doge, oder was er etwa seyn mag, wol gepinselt, aber so kalt, daß man nicht wol erraten kann, was er hier zu machen habe.

Wenn man den grossen Kanal nach der mittäglichen Seite fährt, erhebt sich am Ende desselben eine herrliche Kirche, genannt S. Maria della salute. Die Breite des Kanals, zumal in dieser Gegend, die Aussicht in die ofene See, die breiten Stufen, die am Orte der Landung aus dem Meere hervorsteigen, über denselben ein geräumiger Plaz mit Marmor gedekt; wiederum eine herrliche Treppe aus Marmor, die zur Kirche führt; die prächtige Aussenseite derselben ganz von Marmor

mor mit Säulen, Nichen, Statuen verziert in einem grossen Geschmake; eine vortrefliche Rotunde, die über die Aussenseite hervorragt, von Säulen unterstüzt, deren Höhe über die vierzig Schuh mißt; darüber ein Säulengeländer, Statuen, und die grosse Kuppel, mit ihrer Laterne, nicht weniger als achzig Schuh hoch, geben in der That ein herrliches Ansehen. Der Senat ließ sie im Jahre 1631, nachdem er der verderbenden Seuche wegen das Jahr zuvor sich durch ein Gelübde dazu verbunden hatte, vom Grunde aufbauen. Der Baumeister Longhena ein Venezianer hat sich Ehre gemacht. Hingegen erwies die berühmte Malerschule von Venedig eine Dürftigkeit, die uns überzeugt, daß ihre Epoche dazumal schon vorüber war. Man muste Fremde, einen Luka Giordano und einen Varotari herbeirufen, und was noch mehr ist, die Kirche zum heiligen Geiste plündern, um diese neue mit Gemälden von Tizian, von Liberi, von Tintoret auszustatten. Tintorets Hochzeit in Kana wurde eigentlich aus dem Speisesal eines Klosters abgenommen, und in die Sakristei dieser Kirche übertragen, woran man aber ausser einer glüklichen Verteilung des Lichts eben nichts wahrnimmt, so der Uebertragung wert wäre.

Der Hauptaltar ist nicht nur seines schönen Baues, der vielen Säulen, und der guten Statuen wegen, sondern auch darum merkwürdig, weil hier abermal ein Bild Marien von der eigenen Hand des heiligen Lukas aufbewahret wird, wie mans näm-

 lich

lich dem General Morosini in Kandien, wovon er es nach Venedig brachte, theuer zugesichert hat. Es läßt sich aber hieraus eben so wenig, als aus dem Bilde in der Markuskirche auf die Kunst der damaligen Zeiten schliessen, weil man, wenigstens in dieser Entfernung, ausser einem schwarzen Vierek nichts gewahr werden kann. Luka Giordano hat hieher drei Werke seines Pinsels geliefert: Sie stellen die Anbetung der Hirten, die Himmelfart Marien, und ihre Darstellung im Tempel vor. Das Verdienst derselben ist verschiedentlich, nur kommen sie hierinn überein, daß die Hauptfigur jedesmal unbedeutend ist. Auf der Anbetung der Hirten hat sie viel ähnliches mit einem holländischen Landmädchen, daß es wol nicht leicht abzusehen ist, wie Giordano zu dieser Idee gelanget sey; die Figuren der Schäferinnen sind weit erträglicher, aber um so roher die Hirten. Das andere Gemälde empfiehlt sich durch gute, lebhafte Stellungen, und eine starke Wirkung des Lichtes, welche wol von dem gewaltigen, etwas harten Schatten herzurühren scheint; dagegen erscheint der Charakter Marien sehr schwach, und die übrige Versammlung ist durchaus gemeiner Art. Etwas edler gedacht scheint die Darstellung im Tempel; wenn gleich der Pinsel nicht viel Feinheit hat, so sind denn doch die Charaktere der Figuren, zwar noch lange nicht gut, aber feiner und annehmlicher, oder gewiß der guten Stellungen und der schönen Gruppirung wegen gefälliger. Tizians Gemälde an der Deke sind aus der Kirche des h. Geistes übertragen

wor-

worden; sie stellen den Tod Abels vor, das Opfer Abrahams, und Davids Dankopfer nach dem Siege wider Goliath; es ist sonderbar, wie gut sich an diesen Malereien das Kolorit erhalten habe, und scheint die Bemerkung zu bestätigen, das die Seedünste den Werken der Kunst in einer gewissen Höhe nichts mehr anhaben können.

Wir haben nun der Kirchen genug durchgewandert, und wenn uns gleich deren noch eine gute Anzal übrig bleibt, worinn sich die vornehmsten Künstler der Schule von Venedig gezeigt haben, so wird es denn doch kein unangenehmer Wechsel seyn, einige Paläste die sich von Kunstwerken auszeichnen, inzwischen zu besehen, wäre es auch nur um der Ursache willen, daß sich das Auge an gut erhaltenen Malereien von seiner Anstrengung wieder erholen kann. In der Baukunst haben die Italiener unstreitig den Vorzug, seit sie die schönen Proportionen alter Ruinen verstanden, und die edle Einfalt derselben zum Gegenstand ihrer Nachahmung gemacht haben. Diesen Weg trat Michael Angelo, Vignola, Palladio, Brunelleschi, Banvitelli. Viele andere blieben nicht weit zurük: aber nicht alle Baumeister Italiens wurden von diesem hohen Geschmake geleitet: ein guter Theil geriet auf Abwege, da er neu zu seyn, und sich über andere zu erheben suchte. Man rief das Ausschweifende zu Hülfe, ergrif der Verzierungen mehr, zog nicht mehr eine haushälterische Sparsamkeit zu Rathe, vergaß der Bedeutung

und

und dachte nur ans Auge. Es ging also der Baukunst nicht anders, als der Malerei, oder jeder anderen Kunst, deren endliches Ziel in Nebenzweke übergieng. Selbst die Proportionen verloren ihr Maaß, so eine weise Absicht bestimmt hatte, und fielen ins tändelnde oder übertriebene, je nachdem dar Baumeister sich durch das Gefällige, oder durch das Prächtige auszeichnen wollte. Von Bernini an bis auf Borromini gewann Ueberladung und Künstelei, so wie Kunst und Geschmak verlor.

In Venedig sind zwar nicht die besten Muster der Baukunst: unterdessen gehören denn doch die Werke des Palladio unter die wahren Meisterstüke: allein er hatte mehr Gelegenheit sich in Vicenza, seiner Vaterstadt, als in Venedig zu zeigen. Vielleicht würde sich der Geschmak an italienischen Gebäuden allgemeiner verbreitet haben, wenn sie der Bequemlichkeit mehr hätten, und gefälliger aufs Auge wirkten: von den bequemen Abtheilungen, und Nebenkabinetten wissen die Italiener nichts: ihre Wohnungen bestehen in einer Reihe grosser Säle, die zumal des Winters viel Unbequemlichkeit haben. Freilich ist hier die Kälte so anhaltend nicht, als über den Alpen; aber sie wird denn doch von Zeit zu Zeit sehr empfindlich, zumal in Venedig, und in allen Gegenden, die nahe Gebirge haben, deren gewiß die mehresten sind. Die strengste Kälte in Deutschland war mir weniger empfindlich, denn ich hatte Mittel dagegen, als ein weit geringerer

ringerer Grad in Italien, dem ich den langen Tag ohne Rettung ausgesezt blieb. Es stünde der Baukunst immer wol an, darauf Rüksicht zu nehmen, und durch bequeme Abtheilungen der Wirkung des Kaminfeuers mehr Kraft zu geben. Auch außerdem haben wol angebrachte Nebenzimmer ihre Vorteile, die man in Italien grösten theils entbehrt.

Wenn übrigens die Paläste, zumal in Venedig, kein gefälliges Ansehen haben, so trägt die Schuld nicht sowol die Kunst des Baumeisters, als das Schmuzige, woran die Einwohner Italiens seit Jahrhunderten gewohnt sind. Es ist einem Fremden gewiß schwer, Gebäude beim ersten Anblik schön zu finden, deren Aussenwände, wenn sie gleich vom kostbarsten Marmor gebaut sind, wie geräuchert vor seinen Augen aufstehn. Allein so was würde man noch willig auf die Rechnnug der Zeit schlagen, wenn sich nicht Merkmale der Verwarlosung darstellten, welche mit dieser Rechnung nichts zu thun haben. Man steht nicht selten vor einem herrlichen Palaste, und sieht so manches, was den zerfallenen Rittersizen des dreizehnten Jahrhunders besser stehn möchte, hier Fensteröfnungen ohne Fenster, dort verbrochenes oder geschwärztes Glas, und vor allen Balken, deren Einfalt nicht verdient, empfohlen zu werden: sie bestehn aus ungehobelten Dielen, so gefügt, daß nicht nur die dike Luft der Kanäle, sondern auch geballte Menschenhände freien Durchzug finden. Man sieht leicht ein, wie unansehnlich so ein

Ge-

Gedek der vielen Oefnungen seyn müsse: aber wenn sie wol gar aufstehn, mit Querstangen festgehalten, und die Aussenwände des Palastes an beiden Seiten der Fenster verzieren, dann ist die Pracht vollends beisammen. Dazu kömmt noch, daß die innere Einrichtung die widrigen Eindrüke, welche die Aussengestalt machte, nicht verlöschen kann. Man sieht wol gemeiniglich die Wände mit Malereien behangen; aber die Fußböden aus Baksteine, die uralten Schnizwerke über Spiegel und Gemälde, und die Meublen, die noch antiker scheinen, als der geschwärzte Pallast, weken nicht einmal die Idee von unsern Bildergallerien.

Unterdessen gestehe ich willig ein, daß dieß alles weder den Malereien ihren Werth, noch den Werken der Baukunst ihr anerkanntes Verdienst nimmt. Es sind in Venedig nur wenig Häuser der Privaten, die mit Kunstsammlungen auftreten können: ich sah deren viere, aber ich schmeichle mir denn doch, das vorzüglichste gesehen zu haben. In dem Hause Farsetti findet der Kunstliebhaber ein berühmtes Beispiel von Unterstüzung und Beförderung der Künste. Ein Abt aus diesem Hause, vertraut mit den Antiken, und überzeugt, wie viel Einfluß antiker Statuen auf die Ideen der Künstler haben, suchte in Rom die Erlaubniß an, von den besten Antiken Abgüsse zu machen: er erhielt sie unter dem Bedingniß, aus jeder Form zwei Statuen zu giessen, und deren eine dem Institut von Bologna zu überlassen. Gewiß ein grosses Unterneh-

nehmen für einen Privaten, dem sich mächtige Fürsten nur sparsam unterzogen haben. Dafür hat Venedig beinah alles, was Rom in dieser Art wichtiges besizt: Noch niergend außer Bologna, selbst in Manheim nicht, habe ich eine so reiche Sammlung von Abgüssen gesehen: Es wäre nur zu wünschen, daß man davon so öffentlich, wie von Büchern in Bibliotheken, und ohne Zurükhaltung Gebrauch machen könnte. Auch die Gemäldesammlung ist hier zahlreich: und wiewol sie sich nicht durch vorzügliche Malereien auszeichnet, so verdient sie doch von der Verschiedenheit der Meister empfohlen zu werden. Für eine Galerie, die noch allerlei Lüken, und von Italienern die nicht sehr berühmt sind, oft gar nichts aufzuweisen hat, dürfte hier so manches brauchbar seyn. Ich will davon keine Beschreibungen geben, aber eine kurze Anzeige, lieber Freund, dürfte Ihnen nicht unangenehm seyn. Von Giorgione ist hier eine Sibylle, die eine Hand auf ein Buch gestemmt, und ein Mann, schwarz gekleidet, der ein Kind lesen lehrt, auf beiden Bildern die Figuren bis halben Leib. — Eine Herodias mit dem Haupte Johannes des Täufers ist von Tizians Hand; so wie das Porträt eines Edlen von Venedig; und deri Figuren bis halben Leib, vermutlich ein Familienporträt. — Von Corregio zeigt man eine Zeichnung, die Madonna mit dem heiligen Kinde — Putiphars Gemahlinn reizt Josephen, von Albani — Simson stürzt über sich den Tempel ein, von Tintoret: und

Abra-

Abrahams Opfer von ebendemselben. — Wiederum eine Madonne mit ihrem Kinde, von Jakob Palma — Guercino hat eine sonderbare Vorstellung gegeben: Ein Kind mit dem Todtenkopf über einem Buche. Die h. Appollonia bis halben Leib. Der heilige Franz auf seinen Knieen, über den Händen einen Christus; und die Erscheinung des Herrn in Emaus sind von Prete Genuese — scherzende Kinder, und auf zwei andern Bildern Satiren, und Phantasien von Carpioni — Von Luka Giordano hat diese Sammlung eine Semiramis zu Pferde, von vielen Sklaven umgeben; eine Galatee begleitet von Gottheiten des Meeres, und einen Seneka im Bade, wie er schreibenden Schülern seine Lehrsäze angiebt; aber der Proserpinenraub ist nicht Giordanos Werk, sondern von der Hand eines seiner Schüler. — Sassoferrato, sonst auch Johann Salvioni genannt, hat hieher drei Malereien geliefert; die eine stellt den heiligen Joseph vor, eine ganze Figur, mit dem Kinde Jesu: die andere eine Verkündigung Marien; und die dritte eine Madonna bis halben Leib. — Sonst sieht man hier auch aus der Schule Pauls Cagliari, insgemein Veronese, eine Madonna mit dem Kinde Jesu in Gesellschaft vieler Heiligen; so wie eine Anbetung der Hirten, und eine Susanna im Bade mit den lüsternen Greisen, von Carletto Cagliari dem Sohne des Paul Veronese. — Leander Bassano mit einem großen Markte, worauf viele Figuren, verschiedenes Gevögel, und allerlei Thiere

vor=

vorkommen; Johann Donducci, sonst Mastelleta genannt, mit Johann dem Täufer, wie er ein zahlreiches, und begierig horchendes Volk in der Wüste lehrt; Alexander Varatori, insgemein Paduanino, mit einem Heiligen am Kreuze, umgeben von traurenden Engeln; Friederich Suchero mit einer Anbetung der Weisen; Salvator Rosa mit Katons Tode; Simon da Pesaro mit einem unbedeutenden Porträte, und einer Vorstellung des Moses, der so eben die Tafeln des Gesezes erhält; Joseph dal Sole mit einer Agar und ihrem Sohne, denen der Engel erscheint; Jakob Palma der jüngere mit einem betenden Hieronymus, den Heiland vor sich, und einen Löwen zu seinen Füssen; Andrea del Sarto mit einer sizenden Madoma, das Kind Jesu auf ihrem Schooße, und Josephen hinter sich; Anton Tempesta mit einem Jagdstüke; Gaspar Poussin mit einer Landschaft und alten Gebäuden; Polydor Caravaggio, mit zwei länglichten Gemälden, worauf Opfer und allerlei Phantasien vorgestellt sind; gehören unstreitig unter die bekannteren Künstler, wenn wir gleich von vielen derselben in deutschen Galerien nur sehr wenig aufzuweisen haben. Allein man findet hier auch andere Meister, die bei uns denn doch wol verdienten bekannt zu seyn, obschon wir kaum ihre Namen kennen, oder gewiß nur sehr selten Gelegenheit haben, die Werke ihres Pinsels zu sehen. Ich zähle hieher: zwei Veduten von Franz Garolli, die einen grossen Plaz, mit alten Gebäuden eingeschlossen, und auf demselben einen brennenden Holzstoß vor-

 stiel-

stellen, und die vielen Idolen, welche man eifrig herbeigetragen hat, mit dieser Flamme aufzuzehren: Einen Scipio, wie er seine Sklavinn großmütig in die Hände ihres Geliebten übergiebt, von Gregor Lazarini: zwei Frucht und Thierstüke von Augustin Cassana: wiederum zwei grosse Landschaften von Markus Ricci: einen leidenden Job von Langhetti: Die Anbetung der Weisen auf Stein gemalt von Alexander Turchi, der auch unter dem Namen Orbetto bekannt ist: Eine alte Frau, die sich mit der einen Hand auf ihren Schenkel stemmt, mit der andern einen Hirnschädel hält, worüber sie in Betrachtungen versenkt ist, von Hieronymus Farabosco: Eine Magdalene bis halben Leib, von Niccolo Renieri: zwei schöne Landschaften von Perugini, deren eine die Versuchung des Heilands in der Wüste, die andere die Versuchung des Einsiedlers Antonius vorstellt; die Figuren hat Alessandrino, oder Alexander Magnasco gemalt: Ein Porträt von Sebastian Bombelli: Ein Schlachtenstük von Jacob Cortese, der auch Borgognone genannt wird: eine sizende Armida mit ihrem Rinald, von Bonifaz Bembi: die Madonna mit dem Kinde Jesu, in Gesellschaft anderer Heiligen, von einem Schüler, oder wenigstens in der Manier des Franz Mazzola, der unter dem Namen Parmegianino bekannter ist: Eine Landschaft mit Thieren und kleinen Figuren von Franz Zuccarelli; und endlich von Lukas Calevaris zwei Aussichten auf die See mit einem Haven, und einer Festung, die man nur ferne sieht.

Es ist ganz natürlich, daß man Werke dieser Künstler in Italien häufiger trift, als in Deutschland, wohin sie das Glük nicht hatten, wenn es gleich einige wol verdienten, von Kunstliebhabern gesucht zu werden. Aber es ist zugleich sehr was seltenes, in Italien eine Samlung deutscher und niederländischer Malereien zu finden. Ich hatte wol das Vergnügen, hie und da in Galerien, auch einen Rubens und Vandyk mitten unter den Pinseln Italiens zu sehen; aber so viele beisamen, zumal in einer Privatsamlung habe ich noch nirgend gefunden, als in diesem Hause Farsetti. Sie sehen da nicht nur ein Paar Porträte von der Hand unsers Rubens, und seine Skize von der berühmten Himmelfart Marien in Antwerpen, fleißig auf Kupfer gemalt; nicht nur ein Porträt, von Rembrands Pinsel, und aus dessen Schule eine Gefangennehmung des Herrn im Garten, samt einer Grablegung desselben; nicht nur von Anton Vandyk ein kleines Porträt, und eine Flamänderinn in ganzer Figur; sondern, was seltner ist, zwei Gemälde von Gerard Dow, das eine, sein eigen Bildniß, wie er eben im Begrife zu malen steht, das andere ein schönes Nachtstük, da eine Frau so eben ihr Licht sich von einem andern holt. Auch alte Gemälde fehlen hier nicht: unsere Stamältern von Albrecht Dürer, und drei Gemälde von Lukas von Leyden würden jeder Galerie Ehre machen, das erste stellt den todten Heiland vor, und die traurende Mutter zu den Füssen desselben; rund herum eine Menge Figuren, ge-

wiß in der steifen Manier dieses alten Künstlers, aber nicht ohne die Schönheiten, die ihm eigenthümlich sind: die zwei andern Gemälde taugten vormals dem erstern zu Flügelthüren; einige Mönche auf der einen Seite und Nonnen auf der andern beten den todten Christus an.

Uieberdieß werden sie hier zwei tändelnde Figuren von Ostade, viel Ausdruk an einem niedrigen Vorwurfe; zwei Landschaften mit kleinen Figuren von Abraham Helzheimer; zwei Blummenstüke von Abraham Brüghel; ein schönes Thierstük mit Figuren und Ruinen, von Franz Roos; und von Jakob Jordäns, die Fabel des Satirs, der in der Hütte eines Landmanns gewahr wird, wie derselbe Hauch warm und kalt macht, gewiß mit Vergnügen sehen. Dieses Gemälde, woraus die Italiener selbst viel Wesens machen, ist ohngefähr um das Jahr 1750 nach Padua gekommen, und in dem Hause Sberti aufbewahret worden. Es ist, wie uns Sandrart berichtet *, eines der ersten Werke gewesen, womit Jordäns Aufsehen gemacht hatte. Lukas Vorstermann hat es in Kupfer gestochen: aber die Abdrüke sind schwer zu finden. So sehr man auch daran die Stärke des Ausdrukes, die Kraft des Pinsels, die Harmonie der Farben, und die Wirkung des Helldunkeln bewundert, ist es denn doch ein Produkt der Kunst, dessen uns Italien nicht beneiden darf: der Ausdruk ist roh, und

die

* Acad. Artis Pict. P. 2. L. 3. C. 23.

die Zeichnung des Charakters kömmt hier in keine Betrachtung. Von David Teniers sind zwei artige Schildereien da: die erste scheint eine Satire auf die Selbstzufriedenheit eines Tonkünstlers, der zugleich singt, und zugleich auf der Chitarre spielt; hinter ihm steht ein unbemerkter Zuhörer, welcher des selbstzufriedenen lacht; sehr viel Natur, aber ganz nach gemeinem Schlage: die andere ist in Teniers gewöhnlichem Geschmake; In einer holländischen Stube erscheint eine angenehme Rauchgesellschaft, deren einige erst ihre Pfeifen füllen, andere schon wirklich dampfen; auch ist der Tisch mit Küchengeräthschaften nicht vergessen. Nicht so reich, aber in eben diesem Geschmake hat Hals einen rauchenden Holländer vorgestellt, der sich mit einem, ihm eigenen Anstand auf einen Tisch stemmt. Johann Eyk, oder wie er insgemein heisst, Johann von Brüge hat die Madonna vorgestellt, wie sie im Himmel gekrönt wird; im Hintergrunde erscheint ihr heiliger Sohn, und sein ewiger Vater; über denselben eine schwebende Taube; woraus sie sich wol so wenig, als aus den singenden Engelchören erbauen werden. Zwei Gesellschaftstücke von Johann Meert sind angenehm gemalt, und ein Brandgemälde von Peter Meert hat eine gute Wirkung des Lichtes: Es ist Nacht, als ein Theil der Stadt in Flamen steht, und jamernde unglückliche entlaufen. Ein Greis, mit Kräutern in der Hand von Torwendlich; ein Jüngling, den Weinbecher in der Hand von ebendemselben, und von Mieris eine Schöne vor dem Spiegel, in dem Augen-

blik, als sie ein Greis, mit dem Geldbeutel in der Hand, überrascht, gehören ins niedrig komische; wohin wol auch das Gemälde von Martin Memscherchem mit allem Rechte zu zählen ist, wenn es nicht mehr noch, als niedrig ist. Es stellt einen lehrreichen Gegenstand, eine blinde und wassersüchtige Frau vor, ihre Aerzte berathschlagen sich eben über ihren Zustand, und untersuchen den Harn mit vieler Aufmerksamkeit; in einer Entfernung zeigt sich noch ein anderer Kranker, mit dem aber die Aerzte nicht so viel Wesens zu machen scheinen. Thiergemälde mit Blummen und Früchten kommen hier vor von Hofmann, Tempesta, Johann Heem, und Kornel Heem. Unter den vielen Landschaften, Aussichten, Seestücken von Fergher, Nikola Berghem, Peter Tempesta, Peter Meert, Paul Brial hebt sich wol ein Seestück des Tempesta nicht nur der kleinen Schife und vielen Figuren, sondern vorzüglich des leuchtenden Mondes wegen, der durch die wenigen Wolken scheint.

Da ich mich bey dieser Anzeige in Ansehung eigener Bemerkungen sehr mässig betragen habe, so erlauben sie mir, lieber Freund, hier ein wenig stille zu stehn. Wenn ich mein Gefühl befrage, so würde in dieser Sammlung ein sehr schöner Madonnenkopf von Guido Reni den Vorzug haben. Er ist in der weichen Empfindung inniger Wehmut vorgestellt, und vom schönen, aufgehobenen Auge glitschen Zeugen des sanften Gefühls, zitternde Thränen ab: eine

ne edlere und sanftere Wehmut kann man schwerlich sehen; wozu mich selbst die graue Manier des Pinsels nicht weinig beizutragen dünkt. Aber an einer Wand hebt sich eine andere Scene. Drei grosse Koloristen Giorgione, Tizian, Rembrand stehen hier im Streite, zeigen ausgewählte Werke ihrer Pinsel vor, und fodern das Urteil der Kenner auf: Schade, daß nicht auch Rubens und Vandyk mit ihren würdigsten Schildereien in dieser Gesellschaft sind. Ich glaube, daß Tizians Lukretia in Rücksicht auf Kolorit unstreitig den Vorzug hat; darauf kömmt wol Rembrands Porträt, überaus fein, und fleissig ausgemalt; aber auch Giorgione darf sich seines Pinsels in dieser Gesellschaft nicht schämen; Man sieht ihms an, daß er Tizians Führer war. Diese drei Schildereien hangen in einer Reihe unter einander, und machen es also dem Liebhaber sehr bequem, den Unterschied drei großer Männer zu bemerken. Nicht weit davon ist die Fabel des Satyrs von Jordäus aufgestellt; welch ein Abstand! ganz in seinem rohen Geschmake, wobei selbst das Kolerit weder Stärke, noch andere Vorzüge hat. Die Familie von Tizian, vermutlich seine eigene, vermehret den Abstand; wie viel ruhiger selbst in Porträten.

Es ist in Italien eine gewöhnliche Manier, niederländische Pinsel neben den besten ihres Landes hinzustellen. Vielleicht thun sie es in der Absicht, fremde Künstler zu drüken; aber wir haben eben nicht Ursache, dieses Betragen sehr weit herzuholen; denn

sie machen es mit ihren heimischen nicht besser. Raphael, Michael Angelo, die drei Carracci, Guido Reni, Domenichino, Tiztan, Guercino, vergleichen sich gar wol in einem Saale, nicht selten an eben derselben Wand. Diese Art der Aufstellung dünkt mich viel vortheilhafter, als die magere Eintheilung in Schulen, wodurch die besten Gemälde durch alle Säle vertheilt, und der Liebhaber in die Unmöglichkeit gesezt wird, die welche es vorzüglich verdienen, aneinander zu halten. Nichts ist Lehreicher, als die Vergleichung und auf keine Art kann sie bequemer geschehen, als wenn das Auge die Gegenstände der Vergleichung wie mit einem Blike zugleich misst. Wie nüzlich dürfte diese Art lehrbegierigen Künstlern seyn, wenn man es nicht dem Ohngefähr überlassen, sondern mit Uiberlegung zu Werke gehen wollte. Aehnliche Gegenstände, behandelt von verschiedenen guten Künstlern, und neben einander in einer Reihe aufgehangen, würden es mit den besten Abhandlungen über Kunst und Kunstwerken aufnehmen. Auf diese Art könnten Meisterwerke von Licht und Schatten, vom Helldunkeln, und von den Wirkungen der umgebenden Luft nebeneinander stehn. Ein anderer Saal, schönen Gruppirungen, und geschikten Zusammensezungen gewidmet, würde die grossen Schildereien enthalten, welche mit diesen Theilen der Kunst ihr Glük gemacht haben. Charaktere in Gesichtszüge gelegt, oder wenigstens in Stellungen, Gebärden, und Falten der Gewänder; anderswo Affekte jeder Art von verschiedenen Künstlern verschidentlich

lich ausgeführt, bald weise gemässigt, bald unanständig übertrieben, izt durch das sanfte, izt durch das erhabene ausgezeichnet, edel, oder gemeines Schlags zur Vergleichung aufgestellt, dürften wol endlich denkende Künstler auf die Bahn bringen, welche das blühende Altertum mühesam gebaut, mutig getreten, und bis zum einzigen Ziele der Kunst glücklich durchgewandert hat. Allein bei der unglüklichen Eintheilung in Schulen gewinnt statt aller dieser Vortheile nur der wuchernde Kunsthändler, dessen ganzes Wissen auf Schule, Künstler, und Lage der Pinselstriche, oder wol gar noch in ältern Schildereien auf gewisse Zeichen, und Anfangsbuchstaben beschränkt ist, auch dieses nicht so wol das wahre aufzudeken, als leichtgläubige durch geschwäzige Einsicht zu täuschen.

Wir gehen izt, lieber Freund, in den Pallast Grassi, wo unser eine kleine, aber niedliche Samlung von Malereien wartet. Ich will ihnen kein Verzeichniß geben, aus Furcht, sie zu ermüden, sondern nur die vorzüglichsten, so wie sie mich dünkten, ausheben. Vor allen fällt Tizians Venus auf, eben dieselbe, so viel ich mich besinne, die zu Florenz in der Tribune der großherzoglichen Galerie, und in Capo di Monte zu Neapel auf einem Gemälde der farnesischen Verlassenschaft zu sehen ist. Sie macht hier eine starke Wirkung, weil die Farben noch sehr gut erhalten sind. Uiber Charakter und Empfindung läßt sich nicht urtheilen; denn allem Ansehen nach ist es

ein Porträt seiner eigenen, oder wie andere wollen, der Schönen des Herzogs von Ferrara. Zwei andere Koloristen Vandyk und Rubens verdienen in Tizians Gesellschaft zu seyn. Rubens schilderte die Mahlzeit an der Tafel des Pharisäers: außer dem guten Kolorite ist nichts, was ihnen behagen wird. Christus ist eine gemeine Figur, die Gäste an der Tafel von gleichem Schlage, und wenn man gleich an Magdalenen gewisse Reize entdeken will, so konnte ich denn doch an ihrer Bildung nichts Edles finden. Die zwei Köpfe von Vandyks Hand sind nicht aus der besten Manier, und folglich nicht geschikt, das mächtige Kolorit an Tizians Venus zu drüken. Man könnte diese Samlung von Paul Veronese und Guercino da Cento benennen, denn der Zahl nach sind sie hier unstreitig die herrschenden Künstler. Von Paul Veronese finden sie da die Fabel Aktäons, nach der gemeinen Vorstellung, die dem Dichter günstiger, als dem Maler ist; das Wunder am Teiche Bethesda, ganz in dieses Künstlers Geschmake, reich an Figuren, wol gruppirt, und der alltäglichen Natur getreu; und die Entführung der unvorsichtigen Europa, woran das angenehme Kolorit denn doch nicht bergen kann, daß ihre Grazie verunglükt ist. Die Gemälde aus der Hand des Guercino sind hier alle in seinem starken Stile: Davids Sieg über Goliath; eine heilige Zäzilia; die Malerei ein allegorisches Gemälde; und Simson mit seiner treulosen Geliebten, obgleich die Figuren dieser Schildereien wol überdacht sind, und

viel

viel Charakteristisches haben, so werden sie denn doch an dem kleinen Amor von Guido mehr Feinheit und zwekmässige Bestimmung gewahr werden. Ein sonderbarer Einfall des Domeniko Fetti wird wol schwerlich ihren Beifal erhalten: er wollte eine Parabel im Evangelium sichtbar vorstellen, ohne zu bedenken, daß sie kein Gegenstand fürs Auge ist: der Tadler mit einem großem Balken im Auge lehnt sich wider seinen Bruder auf, in dessen Aug er einen Splitter entdekt. Das Gleichniß hat seine Wirkung, so lange es der Phantasie überlassen ist, aber die bildende Kunst mus es aus seinem Gebiete schlechterdings verbannen. Man giebt noch einen Triumph der Galathee mit vielen weiblichen Figuren, woran das nakende gut gemalt ist, für ein Werk des Schiavone aus, worüber ich nach den wenigen Gemälden, die ich von diesem Pinsel gesehen habe, nicht urtheilen kann.

Im Palaste Pisani ist nicht nur eine ansehnliche Bibliothek zum öfentlichen Gebrauche bestimmt, sondern auch ein artiges Münzkabinet und so manche gute Malereien zu sehen. Außer einer heiligen Familie von Tizian, sehr schön gemalt, aber ganz nach der gemeinen Natur Charakterisirt, ist hier wol unstreitig das vorzüglichste Gemälde von Paul Veronese. Die Gemahlin des unglüklichen Darius mit ihren Töchtern, und mit dem weiblichen Gefolge liegt auf den Knien vor dem Uiberwinder; ein Greis stellt diese so tief gesunkne Familie dem Helden Mazedoniens vor,

der

der mit seinem kriegerischen Gefolge gegenüber steht. Wenn man das Wesentliche, die Charaktere der Figuren, untersucht, hebt sich dieses Gemälde über die meisten Werke des Paul Veronese dadurch, daß sich der Pinsel von alltäglichen Charakteren zur bessern Natur erschwungen hat. Alexander wiewol zu jung, und noch lange der Held nicht, den uns die Geschichte giebt, hat doch eine feine und angenehme Bildung erhalten; und wenn gleich die Gemahlin des Darius weiter nichts als eine schöne Dame, bei dieser erschüternden Handlung des Uibergangs von einer mächtigen Königinn zur niedrigen Sklavin viel zu frostig scheint, ist sie denn doch samt ihrer Familie ein Produkt der schönen Natur, deren man eben nicht viele auf Pauls Gemälden zu finden pflegt. Uiberdieß dünkt michs, daß die schönen Gruppen, zumal diejenige der königlichen Familie, das lebhafte und wol erhaltene Kolorit, die vortrefliche Wirkung der Haltung und des helldunkeln diesem Gemälde gar leicht den Vorzug vor den meisten Werken dieses Pinsels einräumen kann.

Wir haben noch den Palast Barbarigo vor uns, welcher jedem Liebhaber auch dadurch schäzbar ist, daß einst Tizian daselbst gewohnet, und edle Produkte seines Geistes hinterlassen hat: wenigstens will man sich hier nebst vielen andern Gemälden dieses großen Künstlers auch im Besize des ersten und lezten Werks seiner Hände wissen; jenes soll ein heiliger Hieronymus,

mus, dieses Sebastian seyn; Man sieht es dem harten Pinsel wol an, daß er noch die leichte und künstliche Bewegung nicht hatte, welche nur erst die Frucht vieler Uibung und langes Nachsinnens ist; allein ob es gerade das erste Produkt sey, läst sich nicht eben so wol absehen; auch nicht leicht mutmassen, wenn wir uns nicht etwa auf Tizians bekannte Gemälde beschrenken wollen. Mehr Wahrscheinlichkeit mag vielleicht die lezte seiner Arbeiten für sich haben, die er im neunzigsten Jahre, ein hohes Alter für den Künstler, verfertiget haben soll. Denn die leztern Produkte großer Männer, wenn gleich ihr Geist nicht mehr die gehörige Schnellkraft hat, werden denn doch in Ehren gehalten, da hingegen ihre Anfangswerke, woran sich die Kraft des Genies nur unmerklich entwikelt, noch in keiner Achtung stehen können. Uibrigens ist dieser Sebastian auch für sich ein schäzbares Bild: der Charakter des Heiligen, und die Stellung ist edel, so wie der lebhafte Ausdruk des Schmerzens der Würde des leidenden keinen Nachteil bringt. Das Kolorit fällt zu sehr ins Rothe, woran etwa das schwächere Auge des Greisen Theil genommen hat; es scheint aber auch durch die Zeit, wenn es gleich unter seinen Brüdern das jüngste ist, gelitten zu baben, mehr gewiß, als Tizians übrige Gemälde in diesem Palaste; vielleicht, weil es etwa das Schikfal hatte, einst in einer Kirche gehangen zu haben.

Die andern Werke dieses Künstlers sind alle beisammen in demjenigen Sale, worinn er einst gearbeitet hatte. Eine Krönung des Herrn hat viel Ausdruk des Schmerzens, in edleren Zügen, als man insgemein von Tizian sieht; aber in Rüksicht auf das Kolorit scheint es keins seiner vorzüglichen Werke zu seyn. Zwei Madonnen zeichnen sich durch das Edle nicht aus; auf der einen Schilderei ist sie aus der gemeinsten Natur, und ihr heiliges Kind beinah noch alltäglicher: auf der andern erscheint sie als ein braunes Landmädchen, vortreflich gemalt, wie man deren eines zu Wien in der kaiserlichen Bildersamlung sieht: Es wird oft wiederholt in Deutschland England und Italien gefunden, ein Zeichen, daß die friaulische Natur vorzüglich gefallen hat. Auf einem dieser Gemälde zeichnet sich Magdalene, ein Gefäß mit Weihrauch in der Hand, durch ihr schönes Profil aus. Diese Heilige kömt noch einzeln als Büsserinn auf einem andern Gemälde vor: Sie ist versenkt in den tiefsten Schmerzen, vortreflich gemalt, hat große ehrwürdige Züge, und würde auch schön seyn, wenn dieselben nicht zu völlig wären. Großer Züge hat sich Tizian mehrmal bedient, zumal bei Abbildung des Salvators, deren er mehrere hinterlassen hat: aber es fehlt ihnen an Kraft des Geistes, so wie deren eine auch hier zu sehen ist, groß, matt, und kalt. Hieher scheint auch ein kalter Engel dieser Samlung zu gehören, mit einem Knaben, der noch kälter ist, und Christus

mit

mit Veronica, beide nicht nur aus der alltäglichen Natur, sondern auch ohne Geist und Kraft.

Einige Vorstellungen aus der Fabel sind mit größerem Feuer und mit mehr Nachdruk ausgeführt. Eine Bachantinn mit dem Satyr, zwar beide aus der rohen Natur, haben denn doch Leben und Stärke: Prometheus mit dem Geier an der Leber fühlt lebhaft, und geht beinah in Karrikatur über: Eine Venus, wie sie ihren Adonis von der unglüklichen Jagd zurükhält, ist voll Lebens; beide Köpfe sind aus der bessern Natur, und die Stellungen der Figuren machen eine vortrefliche Wirkung: Aber das beste Gemälde ist wol eine Venus an der Toilette; sie ist nur halb gekleidet, und dekt sich den Busen mit der Hand indeß einer der Amorn ihr den Spiegel vorhält, der andere eine Krone, den Lohn ihrer Schönheit bringt. Wenn sie nun eben nicht verdient, die Krone der Schönheit zu tragen, so ist sie denn doch in mancher Rüksicht eine schöne Figur, die durch ihr geschämiges Betragen, durch die mächtige Wirkung des Pinsels, und durch die artige Stellung gewinnt, gleichwie sie andererseits durch die Völligkeit ihrer Gesichtszüge zu verlieren scheint.

Außer Tizians Malereien sieht man viele artige Gemälde von Bonifacio einem Schüler desselben: Eine Madonna von Bellino, in einer schönen Idee, wenigstens aus der bessern Natur, wiewol der Kopf des

hei-

heiligen Kindes gar sehr mislungen ist; Es scheint dieses Bild eine seiner späteren Arbeiten zu seyn, da sich der Pinsel schon durch eine Art von Rundung auszeichnet: hingegen sind auf einem andern Gemälde eben desselben Bellino, so die Beschneidung des Herrn vorstellt, die Umrisse noch sehr scharf gehalten; wiewol in den edlen Köpfen, und in dem schönen Kinde Jesu schon die Keime der Kunst zu liegen scheinen, die im Raphael zur vollen Blüthe aufgewachsen sind: Einer Sibille von Quercino kann man die Weisheit, womit sie begabt war, nicht absehen: und eine Susanna von Tintoret ist weder schön, noch gut gestellt: so wie Apoll von Johann Contarini zwar ein hübscher aber einfaltiger Jüngling ist: Eine sonderbare Idee, die in Venedig mehrmal gesehen wird, hat Paduanino gegeben; Es ist ein Kind am Kreuze, untenher drei andere Kinder gut gemalt, wozu mir aber die Veranlassung so unbekannt, als die Bedeutung ist. Wir hatten bereits den November angefangen, lieber Freund, und ich fror in Venedig, wie in Deutschland, woran wol der unfreundliche Nordwind schuld ist: hierüber würde ich nun so eben nicht klagen, wenn mir nicht der trübe und regnerische Himmel das Vergnügen misgönnt hätte, so unter Titians schönen Produkten ein helles, günstiges Tageslicht gegeben haben würde.

VIII.

VIII.

Neapel den 6. November 1788.

Es würde viel zu weitläufig werden, wenn ich Ihnen von allen würdigen Kirchengemälden Nachricht geben wolite. Wo man nur eintrit, findet man deren die Menge, und meist nicht ohne Verdienst. So sind in der Kirche S. Zacharia, die wir nun vor uns haben, nicht nur alle Altäre voll, sondern auch die Wände mit weitläufigen Schildereien von verschiedenen guten Pinseln behangen. Allein ich denke, daß ich Ihnen einen angenehmeren Dienst leiste, wenn ich nur die vorzüglichsten aushebe.

Deren eines ist das zweite Altargemälde zur Linken, von Johann Bellin, wie die Aufschrift sagt, gewiß in seinem besten Stile, wie man ihn nur selten zu Gesicht erhält. Maria mit dem h. Kinde sizt über einem Throne, das Angesicht zwar nicht erhaben über die gewöhnliche Natur, aber in einer freien, edlen, ruhigen Stellung. Im Vorgrunde stehen vier Heilige, eine Jungfrau, und ein Greis zur jeglichen Seite sehr symmetrisch, in einer reizenden Unschuld, tiefen Versenkung des Geistes, edel gestellt, und voll Seelenruhe, das Eigentum der besten Künstler desselben Zeitalters. Der Greis, welcher im Buche list, hat einen mächtigen Ausdruk von Tiefsinn, Aufmerksamkeit, und würdiger Anstrengung. Mitten spielt ein

Engel die Violine. Alle die Eigenschaften, welche ich an den Figuren zu sehen glaubte, dünkten mich in allen den übrigen Zeichen, deren die Kunst sich bedienen kann, nur nicht in den Gesichtszügen zu liegen. Diese erschwingen sich nicht über die alltägliche Natur, ein Mangel, welcher bei der Schule von Venedig geblieben ist, und dessen sich selbst die römische nicht ganz erwehren konnte. Uibrigens muß man sich wundern, wenn man dieses Gemälde des Bellino an seine übrigen hält. Das Kolorit hat schon eine hohe Vollkommenheit, und man sucht das Harte vergebens, womit sich sein Pinsel gewöhnlich ausgezeichnet hat: ein Beweis, daß er es in späteren Jahren auch in Rüksicht auf die Kunst zu koloriren weit gebracht hat, würdig, des Giorgione und Tizians Lehrer gewesen zu seyn.

Allein, wenn man glaubt, hier Warheit des Kolorits gefunden zu haben, so staunt man um so mehr, vor einem Bildchen hinter dem Hauptaltare. Es ist in Tizians bestem Stile, etwa zwei Fuß hoch und dreie breit über einem kleinen Altare. Maria in Gesellschaft einiger Heiligen, die das Kind Jesu anbeten; ich glaube, es ist Joseph, Zacharia und Katharina: in der That ein Meisterstük des Kolorits; denn zur Warheit gesellt sich noch Kraft, Rundung, Helldunkel, und alle Künste der Schattirung.

Nebenher ist ein vortrefliches Bild über einem Altare, wo die Leiber des h. Nereus, Achilleus, und Pankrazius aufbewahrt werden. Vermutlich stellt die Malerei diese drei Heiligen vor. Sie ist sehr dunkel geworden; aber der Ausdruk, zumal an dem Greisen ist vortreflich.

Auf die zwei Altäre, welche die nächsten am Eingang in die Kirche sind, hat der jüngere Palma würdige Bilder abgegeben. Das eine stellt die Heilung eines Kranken vor, und hat einige schöne Figuren, das andere, eine Madonna in Wolken, verschiedene Heilige unter sich: aus welchen sich Sebastian durch seine edle Bildung, und lebhafte Stellung hebt. Eine ähnliche Vorstellung, die gewöhnliche derselben Zeiten in Italien, sieht man in der Sakristei, von Paul Veronese. Madonna schwebt in Wolken. Ihre Schönheit kömmt aus den Händen der Natur: aber ihre Stellung ist sehr reizend, voll Grazie, und ihre Empfindung seliges Wolwollen. Ich habe von diesem Künstler keine würdigere Figur gesehen. Der Schleier um das Haupt Marien geworfen, und die Falten des Ermels sind vortreflich. Auch hat das Kind Jesu eine reizende Stellung, und kindliche Grazie. Besser unten steht über einem Säulengestelle der kleine Johann und sieht nach dem Kinde Jesu auf. Seine Stellung ist vortreflich. Nebenher kniet Hieronymus zur einen und Franz von Assisi zur andern Seite, und Catha-

rina mit einem zu männlichen Ausblik steht an der Eke des Bildes.

In der Kirche San Mose verdienen die vier Gemälde der Nebenaltäre gesehen zu werden. Sie empfehlen sich durch ihr gutes Kolorit, durch schöne Gruppen, durch würdige Figuren, und vorzüglich durch die Seelenruhe derselben, Vorzüge, deren sich gewiß nicht alle Malereien, zumal in Venedig, rühmen können. Uiber dem ersten Altare zur Linken zeigt sich abermal Maria in Wolken, das Kind Jesu in dem Schooße, Joseph nebenher zur einen, und zur andern Seite, aber etwas tiefer, Johann der Täufer: ganz unten, oder im Vorgrunde vier Heilige. Nicht nur das gute Kolorit und die würdigen Stellungen, Gebärden, Empfindungen der Figuren, sondern auch die edlen Köpfe derselben machen das Bild schäzbar. Es wäre zu viel, wenn wir Charakteristische Schönheit verlangen wollten: hierinn liegt die die höchste Stufe von Vollkommenheit, die selbst Rafaelen nur selten, gleichsam durch ein glükliches Ohngefär, gelungen ist. Die neuere Kunst begnügte sich bisher mit dem allgemeinen Begrife von Schönheit, und wartet noch des glüklichen Zeitpunktes, in welchem es nicht genug seyn wird, nur weibliche Schönheit, von der männlichen, oder etwa noch den Jüngling vom Mädchen zu unterscheiden. Unsere besten Künstler, die ihre Werke mit schönen Köpfen auszeichnen wollten, haben uns ihre Frauen, ihre Töch-

ter,

ter, wol auch Mätressen, und wenn es hoch kömmt, antike Statuen gegeben. Das berechtiget Kenner, die neuere Kunst im wesentlichen noch tief unter die alte zu sezen, und giebt mir Gelegenheit, Sie zu erinnern, lieber Freund, daß sie in dem Falle, da ich Figuren von ihrer Schönheit rühme, sich ja nicht die Charakteristische denken mögen. Dagegen werden wir auf diesem Gemälde eine andere Eigenschaft, zwar nicht so beträchtlich, aber von der Art entdeken, in welcher sich die nenere Kunst wol etwas über die alte breit machen kann. Es ist nämlich eine vortrefliche Gruppirung und Verbindung der Figuren. Die alten Künstler sparsam auf ihren Schildereien, meist nur auf wenige Figuren beschrenkt, durften nicht erst lange nachsinnen, wie diese untereinander zu verflechten seyn. Aber seit man es für Armut hält, wenn die Wand nicht gefüllt ist, wurde das Studium nach Gruppen zum Brdürfnisse. Man sah bald ein, daß nicht nur Figuren in Gruppen, sondern auch Gruppen untereinander zu binden sind. Diese Kunst sehen wir hier ausgeführt. Alle Figuren sind artig in einander verflochten, und bilden zwar eigentlich zwei Gruppen, die sich aber durch Johanns Krümmung schön vereinigen, und nur die Wirkung einer einzigen haben.

Die Geburt Marien hat so viele Verdienste nicht, wenn gleich die Figuren sehr artig sind. Es ist allemal eine sonderbare Vorstellung, die heilige Anna im Kindbette, und nebenher ein Kind zu sehen, von

Mädchen und Frauen umgeben. Ich weis nicht, was so gemeines in dieser Idee liegt, so ganz nicht passend in die Absicht der Kunst, oder gewiß unschiklich über einem Altare.

Zur andern Seite der Kirche sieht man die Erhebung des Kreuzes. Die Figuren sind gut gruppirt, und haben lebhafte Empfindungen. Auffallend ist es, in dieser Gesellschaft den heiligen Benedikt, und über Wolken Franzen von Assisi zu finden. Derlei bizarre Zusammensezungen zeigen sich häufig in Venedig, in Bologna, und selbst in Rom. Man würde aufgeklärten Künstlern unrecht thun, wenn man darauf bestünde, derlei Fehler wider das Kostume lieber aus einer Chronologischen Unwissenheit, als aus der Kaprize abzuleiten, auf einem Gemälde alle seine Schuzheiligen zu trefen.

Die Anbetung der Weisen ist schön kolorirt, und hat artige Figuren in weiser Ruhe. Sehr reizend ist die Stellung der heiligen Jungfrau, und ersezt an Grazie, was etwa dem Kopfe an Schönheit fehlt. Eine kniende Figur an der Eke des Bildes, mit einer edlen Wendung, den schönen Kopf aufwerts gehoben, und ein artiger leicht schwebender Engel obenher über einem grauen Gewölke zeichnen sich vor den übrigen Figuren aus, die alle ihrer thätigen Ruhe, und ihrer lebhaften Teilnehmung wegen verdienen empfohlen zu werden.

Nicht weit von S. Mose ist die Kirche S. Maria Zobenigo. Es wird sie nicht reuen, auch diese gesehen zu haben, nicht sowol in Rüksicht auf die Altarbilder, als auf die Dekengemälde. Unterdessen haben auch die erstern ihr Verdienst. Uiber dem ersten Altare zur linken wird eine Martergeschichte vorgestellt. Oben schwebt Maria auf Wolken, und Anton, auf dessen Schultern das Kind Jesu steht: eine sonderbare Zusammensezung! das Gemälde, glaube ich, ist auf Holz, so viel die Sprünge desselben anzeigen. Es hat sehr gelitten, denn die Farben lösen sich bereits von der Wand ab. Ein kräftiges Kolorit, viel Leben in den Figuren, und schwere Stellungen bestimmen den Werth der Malerei. Anton und die heilige Jungfrau scheiden sich durch ihre Köpfe, die zwar eben nicht schön sind, aber denn doch aus der Natur gewählt.

Der dritte Altar zeigt eine fromme Jungfrau, ich glaube, Agathen, und einen Heiligen, vielleicht den Vinzenzius Ferrerius im Vorgrunde: oben schwebt Christus, von Engeln umgeben, in der Glorie. Ein altes Bild, aber, wie michs dünkt, von einer Meisterhand gemalt, voll Ruhe und Wahrheit.

Zur Rechten hat eine Heimsuchung Marien ausser einem kräftigen und saftvollem Kolorit nicht viel für sich. Aber eine Martergeschichte, vollendet an dem einen, und so eben im Werke an dem andern, hat der Verdienste mehr. Ein heidnischer Priester weist

dem knienden Schlachtopfer nach Herkuls Statüe. Die Charaktere der Figuren heben sich nicht aus, und die Stellung des fromen Märtirers dünkt mich gezwungen, aber seine Empfindung ist edler, sanfter Art. Oben, wie gewöhnlich, schwebt Maria mit ihrem heiligen Kinde. Ihr Kopf, dem es nicht an Reizen fehlt, hat denn doch eine sonderbare Zeichnung und ihre Stellung, oder wenn man will, die Vorsenkung des Hauptes dünkt mich affektirt.

Die Deke der Kirche hat drei vortrefliche Schildereien. Auf der grösseren, die den mittelsten Plaz einnimmt, wird Maria in den Himmel aufgenommen. In einer edlen, aber nicht schönen Bildung, mit einem leichten, wol gefalteten Gewande schwebt sie zwischen ihrem Sohne, und dem ewigen Vater, von Engeln getragen, mit einer Krümmung des Leibes, die etwas gezwungen scheint, aber die selige Wonne, und ihr dankbares Gefühl auszudrüken geschikt ist. Untenher bilden verschiedene Heilige einen halben Kreis. Hie und da zeichnen sich auch schöne Köpfe aus; die Stellungen sind voll Lebens, meist gewaltsam. Vor allem aber fällt das mächtige Kolorit auf. Von der himmlischen Glorie geht eine Masse feuriges Lichtes aus, die sich auf alle Figuren wirft, und nach dem Maaße ihrer Stellung oder Entfernung eine Wirkung hervorbringt, die dem ganzen Gemälde ein glühendes Ansehen gibt.

Eins der kleinern Dekenstüke stellt die Geburt Marien vor. Die heilige Anna, ihre neugebohrne Tochter in den Armen, erscheint vielmehr in einem grandiosen, als schönen Stile, so wie die meisten übrigen Figuren mehr völlig und stark, als sanft und geschmeidig sind. Ihre Stellungen haben alle viel Leben, und das Kolorit abermal eine feurige Wirkung von einem glühenden Lichte, so von oben herabströmt. Es scheint vielleicht übertrieben, aber mich dünkt es wahr, wenn man sagt, daß der Pinsel an dieser Deke, alle Zauberkraft des Kolorites angebracht hat.

Auf dem anderen fährt Maria gegen den Himmel empor. Es ist in gleichem Stile. Zwar wollte mir die Figur Marien nicht gefallen: die skurzirte Stellung, die ausgebreiteten, oder vielmehr gestrekten Arme, und das volle Gewand haben keine gute Wirkung. Allein man wird durch die kräftigen Figuren der Apostel, durch ihren mächtigen Ausdruk, und durch die Stärke des Kolorites schadlos gehalten. Auch über dem Hauptaltare ist an der Deke Maria, das heilige Kind in den Armen, mit einem eben so kräftigen Pinsel gemalt, und ein Engel, ziemlich gewaltsam gekrümmet, ragt mit seinen Beinen über die Einfassung des Bildes hinaus.

Die Kirche S. Francesco di vignea zeichnet sich mehr durch alte, als durch neue Malereien aus. Unterdessen zeigen sich wo man sie am wenigsten suchen sollte, unter der Kanzel, zwei sehr schöne Gemälde. Das eine, etwa vier Schuh breit, und drei hoch, sehr fein wie in Miniatur, und mit einem Glase gedekt, stellt die Marter des h. Lorenz vor: der Heilige liegt, oder besser zu sagen, sizt über dem Roste; denn er hat sich auf eine edle Art erhoben, sein Bekenntniß für Jesu vor einer zalreichen Versammlung noch einmal zu wiederholen. Seine Stellung ist edel, und seine Gebärde spricht, wenn gleich die Züge des Angesichts der Natur abgeborgt sind. Der Marterplaz hat Gebäude zu beiden Seiten, indeß sich mitten eine angenehme Aussicht öfnet. Nur von einer Seite drängen sich gerührte Zuseher dicht heran; indeß die übrigen sich auf die Säulengeländer der Paläste vertheilt haben. Hiemit gewinnt die Menge ein ruhiges, aber vielleicht zu einförmiges Ansehn. Neben dem einen dieser Gebäude schwebt ein Engel herab, den Leidenden zu stärken, und oben erscheint der Vater der Welt im hellen Lichte, mit einem Kreise von Wolken und Engeln umgeben. Das Gemälde ist sehr niedlich, fein und mühesam ausgeführt.

Selbst der Fußboden dieser Kanzel ist untenher mit einem kostbaren Gemälde ausgelegt. Je kleiner die Figuren sind, um so fleissiger ging der Pinsel zu Werke. Es ist eine Krönung Marien in Gegenwart

der

der Himmelsbewohner. Die Menge der Engel, welche zu beiden Seiten über hellen Wolken Harmonien anstimmen, oder ein Geländer des Vorgrundes dicht besezt halten, sind mit einem Fleiße ausgeführt, der an Miniatur grenzt, und das Kolorit hat demungeachtet sehr viele Stärke. Das Maaß desselben ist mit dem vorigen beinah einerlei, denn so viel es etwa an Breite voraus hat, bleibt es an Höhe zurük.

Eine Empfängniß Marien im Chore ist empfehlungswert durch ihre sehr edle Stellung, durch ein leichtes Gewand, und durch die Schönheit ihres Kopfes. Das Kolorit ist helle, hat aber der Stärke nur wenig. Drei Engelchen zeichnen sich durch Grazie aus, zumal der mittlere in Ansehung seiner Stellung, und der unterste, welcher den Fuß Marien küßt, in Rüksicht auf gefühlvolle Rührung.

Gegenüber ist ein sehr altes, aber gutes Gemälde auf Holz. Christus, die Fahne der Auferstehung in der Hand, kniet mit dem linken Fuße über einem Gesteine, und zwei Heilige nebenher beten ihn an. Der Hintergrund zeigt eine Stadt, Berge, freie Luft. Die Stellungen sind etwas steif, aber das Gewand an dem Heiland vortreflich, und der Pinsel hat viele Kraft.

Noch weit älter, aber so gut nicht, ist ein Gemälde in der Kirche, gleichfalls auf Holz. Eine

Ma-

Madonna, wie sie das h. Kind, so über ihrem Schooße liegt, anbetet, ganz im Goldstofe, und das Haupt, der Mutter sowol, als des Sohnes mit einem Goldschein umgeben, sizt in der Niche einer sehr gothischen Architektur.

Unter den übrigen Altargemälden hebt sich eine Taufe des Herrn von Johanns Händen, eine Madonna mit vier Heiligen im Vorgrunde, eine Anbetung der Weisen, und wiederum Maria, wie sie im Buche der Weissagungen list, das Kind Jesu neben sich, in einer reizenden Stellung

Bei S. Maria nuova finden sie ein altes, unanschnliches Gebäude, aber einige vortrefliche Malereien. Außer einem geistvollen Hieronymus über dem ersten Seitenaltare von Tizian, und zwei biblischen Schildereien an den Wänden, einer Auferstehung von Leonardo da Ponte und einer Grablegung, wiederum Von Tizian, hat diese Kirche auch noch zwei musivische Gemälde. Es ist aber deren nur das eine vortreflich, jenes nämlich von den Brüdern Zuchati, welches den heiligen Viktor vorstellt. Er steht in römischer Rüstung, als Held, den Siegeszweig in der Hand, über einem Säulengestelle. Da er hiemit das Anschn einer Statue gewinnt, die untenher vier kniende Mönche zu verehren scheinen, so wollte mir diese Vorstellung um so weniger gefallen, je näher sie an heidnische Opfer gränzt. An dem Fußgestelle list man

eine Aufschrift, welche uns überzeugt, daß Venedig über die Arbeit der Zuchati entzükt war. Quod arte et coloribus Pictor, hoc Zuchati fratres ingenio et natura e Saxis. MDLVIII. Allein man sieht gar bald, daß sie noch lange nicht alles, was der Pinsel kann, geleistet haben. Beinah alle Farben sind matt, nur die Goldfarbe ausgenommen, wodurch die übrigen um so nachtheiliger gedrükt werden. Das weisse Gewand der Mönche ist schmuzig, und die Fleischfarbe durchaus dunkelbraun. Auch haben die Säulen der Architektur, und ihre Vertiefung die gehörige Wirkung nicht, und das ganze gewint kaum noch das Ansehn einer Malerei, wie sie vor Jarhunderten aus Giottos Händen kam. Hiemit will ich der Arbeit dieser Zuchati ihr Verdienst nicht absprechen: Die Stellung des Helden hat Geist und Würde, und wenn der Goldgrund nicht entgegen wäre, würde sich das Kolorit von Harmonie empfehlen. Es hat gewiß das harte nicht, so den meisten Mosaikarbeiten in Venedig ein widriges Ansehn giebt. Sich davon zu überzeugen, braucht es nicht mehr, als das gegenüberstehende Altarbild anzusehen. Es stellt einen Heiligen vor, der so eben Almosen unter die Armen theilt. Man wollte zu dem Werke der Zuchati ein Gegenstück haben, und ließ das gegenwärtige in unsern Tagen verfertigen: es fiel aber sehr ungleich aus, roh, und unfreundlich, selbst die Zeichnung, zumal in den Köpfen, nicht ausgenommen. Das sanfte der Zucha-

chati läßt sich nicht besser erklären, als durch Vergleichung mit diesem neueren Künstler.

Die Grablegung, welche ich Ihnen für Tizians Werk angab, ist eigentlich nur Kopie: das Orginal soll nach Frankreich gewandert seyn: allein man schmeichelt sich, Tizian habe sein eigen Gemälde kopirt. Wie dem immer sey, das Bild, auch so noch, ist herrlich. Man sieht es nah an dem Eingang in die Kirche zur Rechten. Christus eine würdige Figur, in einer edlen Sellung, die vollendeten Schmerzen auf seinem erhabenen Angesichte, und beinah in allen Muskeln des entblößten Leibes, wird von seinen Freunden umgeben und getragen. Sie sind nicht aus der feinen Natur aber ihre Empfindung des Mitleids, und der sanften Rührung, begleitet von einer schweigenden Seelenruhe, gibt ihnen ein ehrwürdiges Ansehen. Die Gruppe welche sie bilden, ist sehr schön. Indeß die zwei äussersten Freunde gegen den todten Mittler sich krümmen, fasset der mittlere die erblaßte Hand, sieht wehmütig gegen den Himmel auf, und ragt über die beiden übrigen hervor: Alle drei werden durch die schöne Schlangenlinie, in welcher der hohe Todte sich krümt, sehr schön ineinander gebunden. Zu den Füssen Jesu will seine traurende Mutter vordringen, wird aber von Magdalenen liebreich zurükgehalten. Diese redende Scene giebt gleichsam eine neue Gruppe, die aber an die erstere gedrängt und artig mit derselben verflochten ist. Maria hat weder Hoheit noch Reiz: Sie trägt

wol

wol siebenzig Jahre auf ihrem Angesichte, so noch vom Schmerzen entstellt ist: Aber ihr Vordringen zu dem Todten Sohne ist vortreflich ausgedrükt. Nichts ist hier liebenswürdiger, als Magdalene. Sie umfaßt die Mutter Jesu mit beiden Armen um den Busen, ihr ferneres Vordringen zu verhindern, inzwischen sie denn doch, voll frommer Wehmut, wodurch ihre Schönheit nicht verliert, und mit einer sehr leichten Wendung, nach ihrem geliebten Todten hinblikt. Ich sage von dem Kolorit nichts, da das Gemälde Kopie ist: allein so viel sieht man auch hier, daß die Farben wol gewählt, und der Trauerscene angemessen sind. Der Pinsel überhaupt zeigt Kraft, Warheit, und Kunst der Schatrirung.

Von dem Hieronymus über dem ersten Altare zur linken, scheinen die Mosaikkünstler, deren Arbeiten wir in der Sakristei von S. Marco gegeneinander hielten, ihre Idee abgenommen zu haben. Er kniet auf einem Felsenstük, über welchem ein Kreuzbild aufgestellt ist. Der eine Arme strekt sich nach demselben aus, und der andere, mit dem Steine bewafnet, ist zurükgelegt, die reumütige Brust mit einem grösseren Schwunge zu schlagen. In der Aufstemmung des Kopfes, und in der Vorragung des Bartes, so wie in der ganzen Stellung und Gebärde liegt ein mächtiger Ausdruk. Die Gesichtszüge lassen sich nicht entfalten, denn das Bild ist sehr dunkel geworden; ich halte es für eines der würdigsten Gemälde von Tizians Pinsel.

sel.

sel. Es verdiente allerdings vom dichten Staube, und vom hundertjährigen Rauche gereiniget zu werden: alsdann dürfte auch die schaudernde Gegend, die sich nun dem Auge nur verworen darstellt, der ganzen Schilderung neue Kraft geben.

Neben diesem Altare ist die Auferstehung des Herrn von Leonardo da Ponte über dem Taufsteine zusehen. Die Stellung des Schwebenden dünkt mich erkünstelt, und jene der schlafenden oder erschrekten Wächter gewaltsam: aber das mächtige Licht, so den Erstandenen umfließt, und sich mit Kraft auf entfernte Gegenstände wirft, um sie aus dem Dunkel der Nacht zu heben, wirken vortreflich aufs Auge.

Zwei Gemälde, die in ihrer Art noch seltener sind, als was wir bisher in der Kirche gesehen haben, werden in der Sakristei aufbewahret, wo überdieß noch das Wolwollen, und die Dienstfertigkeit Empfehlung verdient, womit die Geistlichen derselben dem forschenden Fremden zuvorkommen. Es stellt das eine dieser Gemälde eine heilige Familie vor, von Polydor Caravaggio, das andere den segnenden Heiland zwischen Peter und Johann dem Täufer, von Rocco Marconi, der, wiewol bei uns unbekannt, dennoch in der Kunst groß war.

Das erste ist überaus fein gemalt, Maria schön und reizend, hält ihr heiliges Kind, so mich etwas

kalt

kalt dünkt, über dem Schooße dem kleinen Johann entgegen, dessen Kopf ganz aus den Händen der Natur kömmt: über demselben ragt ein schöner sanfter Engel hervor, im süssen Entzüken über den Anblik des heiligen Kindes: nebenher Joseph in tiefen Gedanken, beinah die einzige Figur in Polydors gewöhnlichem Stile. Das Gemälde hat äusserst viel Ruhe, Feinheit, Kraft und Harmonie; die Gewänder sind vortreflich, und die Figuren wenigstens aus der Natur gewählt, voll warmer und feiner Empfindung.

Das andere Gemälde von Rocco Marconi macht seines vortreflichen Kolorits wegen einen herrlichen Effekt. Christus mit aufgehobener, segnender Hand, in einer liebvollen Miene, steht mitten zwischen seinen zweien Verkündigern, Petrus dem Apostel, und Johann dem Täufer. Sein Charakter hat des sanften mehr, als des hohen, dem die kleinlichen Züge des Angesichts entgegen sind, und überhaupt findet man an den Köpfen nichts mehr, als gewählte Natur, so wie die Gewänder zwar beim ersten Anblike auffallen, allein weder so ganz nach der Natur gelegt, noch mit der gehörigen Sparsamkeit gefaltet sind. Die vorzüglichste Wirkung dieses Gemäldes kömmt also von dem kraftvollen, glühenden Pinsel: man glaubt, Tizianen zu sehen, wenn er am feurigsten gemalt hat. Diese Kraft des Pinsels reißt unstreitig zuerst an sich, ob gleich übrigens die Köpfe, zumal Johanns und des

Heilands einen würdigen Ausdruk tiefes Ernstes, und hohes Wolwollens haben.

Nah an der Schule von S. Marko ist die grosse und merkwürdige Kirche der Dominikaner, Johann und Paul genannt. Sogleich beim ersten Eintritt fällt ein altes Gemälde auf, von Johan Bellin; es steht rechts, und stellt Marien vor über dem Throne; nebenher viele Heilige. Die Köpfe, aus der Natur, zeichnen sich durch Warheit aus, und die Stellungen sind meist frei, nur an Marien, und dem heiligen Kinde etwas gezwungen; ihre Züge sind satt und steif, so wie das Angesicht zu völlig. Der Abstand dieses Gemäldes von jenem, so wir vor kurzem bei S. Zacharia gesehen haben, ist sehr groß und scheint auf den früheren Stil dieses Künstlers zu deuten. Steifigkeit der Züge und vorzüglich des Nakens zeichnen ihn aus. Ein ohngefähr spielte mir in Venedig eine Madonna von diesem Lehrer des Giorgione und Tizian in die Hand. Auf beiden Malereien hat Maria ähnliche Züge, nur daß auf diesem Kirchengemälde die Steifigkeit noch auffallender ist, und die Farben grossentheils verwüstet sind. Man list Joannes Bellinus P.

Nah am Hauptaltare sieht man ein anderes Gemälde von Roceo Markoni, wie uns die Aufschrift belehrt. Es reißt das Auge nicht so gewaltig an sich, als jenes bei Maria nuova, denn es hat entweder die Kraft des Pinsels nicht, oder diese liegt unter

dem

dem Schmuz und Staube verborgen, da jenes von der Stafelei, wie gestern erst abgenommen, erscheint. Uibrigens sieht man hier beinah dieselbe Vorstellung: Christus mit der segnenden Rechten steht mitten, zu beiden Seiten, hier von Petrus, dort von Andreas begleitet. Seine Miene, und seine Bildung dünkt mich hier viel erhabener. Grosse, würdige Züge, voll seliges Wolwollens, und mit einer Weisheit verbunden, die dem Pinsel Ehre macht: auch dünken mich die Gewänder, wenigstens dasjenige des Heilands viel natürlicher, ohne Uiberladung gelegt und gefaltet. Aber die Ausführung scheint nicht so vollendet zu seyn, und das Kolorit nicht so viel Kraft zu haben. Ich wünschte, dieses Gemälde in seiner ursprünglichen Kraft zu sehen, von der Hülle gereiniget, die dessen Glanz birgt, und bin dann bereit, mein Urteil über das Verhältniß des Kolorits, so beide Gemälde dieses Künstlers gegeneinander zu haben scheinen, willig wieder zurükzunehmen.

Die Kapelle des Rosenkrantzes, oder beinah eine kleine Kirche, nah an die grosse gebaut, sieht einer würdigen Gemäldesammlung ähnlich; so sehr sind Deken und Wände mit Malereien verziert. Hinter dem Hauptaltare, sieht man eine Verkündigung Marien, an welcher die Hauptpersonen sehr reizend sind, die Glorie mit Engeln überladen ist, und Gott Vater weit von der Würde absteht, die der Pinsel ihm geben sollte. Die Wände sind mit zwanzig, meist grossen

Schildereien biblisches Innhalts ausgelegt, alle von würdigen Künstlern, und die Deke enthält vier grosse und zehn kleinere Schildereien, unter welchen sich die Auffart Marien nach dem Himmel, und noch eine grössere, deren Aufnahme daselbst, von Tintoret auszeichnet. Auch die Kreuzigung von eben diesem Pinsel gehört hier unter die berühmteren Malereien, und man wird wenig Kapellen oder Kirchen finden, wo überhaupt die Kunst so herrlich bewirthet wird.

Uiber einem kleinen Altare in der Kirche nah an dieser Kapelle des Rosenkranzes ist der todte Mittler, als Mann der Schmerzen, in einem mächtigen Ausdruk vorgestellt: nebenher steht ein reizender Engel, der den grossen Dulder wehemütig betrachtet: Seine schöne Bildung, die rührende Miene, die artige Stellung, und das niedliche Gewand verraten eine Meisterhand. Gegenüber, in einem Pilaster eingetragen, und verwahrt mit einem Eisengitter, steht eine Madonna, das Werk eines weichen und kraftvollen Pinsels. Sie hält mit der einen Hand das Linen, worüber ihr h. Kind sizt, mit der andern den kleinen Johann, der mit gefalteten Händen in der demüthigen Stellung eines knieenden das Kind Jesu anbetet. Sein Auge ist trunken vor ehrfurchtvoller Freude, und seine Bildung ist geistvoll, nicht ohne die sanften Reize, wenn gleich die Nasenspize zu viel hervorspringt, und der Mund gelitten zu haben scheint. Das heilige Kind verbindet tiefen Ernst und Hoheit mit Liebreiz und

Wol-

Wolwollen. Aber alles übertrift die edle und reizende Mutter. Ihre Züge sind groß, zumal von der Stirne bis zum Munde; allein die Formen sind so weich, der Mund so voll Grazie, das Kinn so sanft gerundet, die Wangen vielleicht zu völlig, aber so reizend gewölbt, das Auge so bescheiden und liebvoll, daß man wol nichts reizenders sehen kann. Wenn dieser Kopf nicht ideal ist, so gehört er gewiß der schönsten Natur an; Dazu kömmt noch eine selige Heiterkeit, und ein wolwollendes Lächeln über das ganze Angesicht ausgebreitet, eine leichte und artige Wendung des ganzen Leibes, ein weiches, zugleich feuriges Kolorit, daß man Mühe hat, von diesem schönen Produkte der Kunst sich wieder zu entfernen.

Bevor ich sie an das berufenste Meisterstük dieser Kirche führe, bitte ich Sie um die Gefälligkeit, eine Sammlung alter Gemälde nah am Eingang in die Kirche zur linken über dem ersten Altar anzusehen. In der untersten Abtheilung sizt mitten Augustin, den Kopf mit vieler Warheit gezeichnet, das Gewand ziemlich ordentlich in Falten gelegt, aber sehr hart gemalt, unten die Aufschrift: Bartolomeus Vivarinus de Muriano Pinxit MCCCCLXXIII. Nebenher zwei Heilige, Markus und Johann der Täufer, deren der eine den Kopf schon gänzlich, der andere zum Theile verloren hat. In der mittleren Reihe kniet eine fromme None, welche das Kind Jesu, auf dem Schooße seiner Mutter, mit einem Blumenkranze krönt, zur einen

Seite Vinzenz, zur andern Dominik. Ganz oben erscheinen vier runde Gemälde, die des schadhaften Zustandes, und ihrer Höhe wegen nicht können ausgenommen werden. Aus allen Gemälden dieses Vivarino, deren nur sehr wenig noch übrig sind, wurde von Kennern das gegenwärtige stets für das vortreflichste gehalten.

Ich übergehe nun an der Deke einer Kapelle die Apotheose des h. Dominik von Piazetta; ein Kruzifix mit dem h. Ludwig und Magdalene von Kavalier Liberi; zwei Dominikaner, die über dem Meere gehn, von Leander Bassan, und andere sehenswürdige Malereien dieser Kirche, um sie an die merkwürdigste zu führen, die Marter eines heiligen Petrus aus dem Dominikanerorden, eines der vortreflichsten Gemälde von Tizians Pinsel, so die Ehre hat, von vielen Kennern an die Spize aller seiner Schildereien, die in Venedig sind, gestellt zu werden. Nichts ist schwerer, als unter guten Malereien die beste zu bestimmen: ich denke, daß es beinah unmöglich ist. Verschiedene haben in verschiedenen Rüksichten ihre Vorzüge. Wer Bedacht auf seine Lieblingsbegrife nimmt, kann wol sagen, was ihm das liebste, nicht auch, was das beste sey. Selbst nur in einer Rüksicht würde es schwer genug lassen, die Vorzüge abzuwägen. Man betrachte allein das Kolorit, wie verschieden können dessen Eigenschaften seyn! die eine Malerei wird sich durch Warheit, die andere durch das Helldunkel, jene durch

eine

eine glükliche Schattirung, diese durch eine feine Abstuffung der Farben, oder izt durch das kühne und lermende, ein andermal durch Süssigkeit und Glätte unterscheiden: wer wagt es nun, ohne Rüksicht auf besondere Zweke, sein Urteil zu geben, welche unter diesen Arten die beste sey. Der Ausdruk auf Gemälden theilt sich in noch mehrere Zweige. Der eine liebt das sanfte, der andere das erhabene, ein dritter das gewaltsame: hier werden Karrikaturen, dort rohe Natur, anderswo überrriebene Stärke, insgemein das Auffallende bewundert, sey es im Gebiete der Natur, oder auf einem noch fruchtbareren Boden, der Einbildung. Nun stelle man die verschiedenen Liebhaber vor Schildereien, deren jede in ihrer Art Vorzüge hat, wird nicht ein jegliches dieser Gemälde, so viel deren auch sind, für das Beste gelten können? ein ähnliches Schiksal dünkt mich Tizians gegenwärtige Schilderei zu haben. Man beschrenke sich auf Leben, und Ausdruk der Empfindungen, so mag das Urteil hingehen: ich wenigstens habe von Tizian keine Gemälde gesehen, worauf der Thätigkeit so viel, und der Ausdruk von Empfindungen so lebhaft wäre. Petrus liegt gestürzt, und erwartet den tödtenden Streich, welchen die Keule, in der Hand des Barbaren, droht. Der Märtirer ist nicht gleichgiltig dabei, oder gefühllos, so oft bei derlei Schilderungen die Stelle des Mutes vertritt: er stemmt sich vielmehr auf den rechten Arm, indeß er den Linken gegen seinen Mörder emporhebt: aber

seine Augen sind nach dem Himmel gekehrt, und auf seinem Angesichte sizt männlicher Mut. Dagegen flieht einer seiner Brüder, der ihn begleitet hatte, ganz sich vor Schreken entrissen: seine gedrehten Augen, der aufgesperrte Mund, die vorgestrekten Arme, der krummgebogene Leib, und das vorfliegende Gewand verraten ein gewaltiges Schreken. Die Scene geht im Freien unter einem Baume vor. Es sind nicht mehr, als drei Figuren, aber äusserst thätig; alles ist Leben, ohne Uibertreibung wenigstens bis zum Rohen nicht. Wer Gelegenheit hatte, ähnliche Malereien von Rubens zu sehen, findet hier einen gewaltigen Abstand. Diese Lebhaftigkeit ist in allen Theilen, wie abgemessen, artet nie gänzlich zur Karrikatur aus, und hält sich in den Schranken eines gewissen Anstandes, der wol gefühlt, aber mit Worten so leicht nicht begrenzt werden kann. Von Charakteren läst sich nicht viel sagen: die Züge des liegenden Märtirers können nicht wol ausgenommen werden; sie scheinen aber etwas grosses anzukündigen: der fliehende Bruder ist aus der alltäglichen Natur, und der Barbar kaum derselben fähig; schade, daß auch hier das Kolorit sehr gelitten hat.

IX.

IX.

Neapel den 9. November 1788.

Es war ein heiterer Morgen, und die aufgehende Sonne blikte zwischen Wolken so freundlich hervor, daß sie mich ins Freie zu laden schien. Ich ließ also meine Barke die Wendung nach einer ferneren Insel machen: sie hat ihren Namen von der Kirche S. Giorgio Maggiore, die sich nebst dem Kloster der Benediktiner, und einigen angehörigen Gebäuden in den Alleinbesiz derselben gesezt hatte. Ich besuchte sie der wenigen Malereien, oder vielmehr der einzigen wegen von Paul Veronese, eines Meisterstüks, so unter Liebhabern allbekannt ist, und folglich nicht ungesehen bleiben konnte. Die Kirche selbst ist ein herrliches Gebäude, nach Palladios Zeichnung aufgeführt: und die Vorderseite mit einem Gemische der römischen und korinthischen Säulenordnungen macht eine Wirkung, die um so schäzbarer ist, da die Kirche im Angesichte des kleinen Plazes, dem herzoglichen Palaste gegenüber liegt, nur durch den Canal della Giudecca, dem breitesten aller Kanäle getrennt. In der Kirche selbst finden sich einige gute Malereien von Jakob Bassan, und Jakob Tintoret; aber die meisten sind mittelmässig genug von Sebastian Ricci, Peter Malombra, Ponzone, und Viktor Carpaccio. Eher verdienen wol noch die Werke der Bildhauerkunst, aufmerksam gesehen zu werden. Die Gruppe des

Hauptaltars ist von der Erfindung des Aliena. Über der Weltkugel, die von den vier Evangelisten unterstüzt wird, steht der Weltschöpfer. Die Figuren sind aus Bronze, von Hieronymus Campagna, gut gearbeitet; aber gegen die Erfindung liesse sich wol so manches einwenden. Die Vorstellung des Atlas, oder die ähnliche des untergeschobenen Herkules, wie sie die Last der Erde tragen, gleichwie sie sehr nah an die gegenwärtige grenzt, so wollte sie mir nie sonderlich gefallen. Man ist wol geneigt, Kunstwerke nicht mit dem Zirkel auszumessen: aber wenn sich das Auge über alle Verhältnisse wegsezen soll, verlangt man denn doch zu viel. Wenn es einerseits unmöglich ist, sich die Sphäre der Welt in der gewöhnlichen Menschenhöhe vorzustellen, andererseits auch nur ein täuschendes Verhältniß abgeschmakt seyn würde, so dünkt mich der Schluß sehr natürlich, daß so ein Gegenstand ins Gebiet der darstellenden Künste nicht gehöre. Die Einbildung ist sein eigenes Feld, worauf er sich nach seinem Bedürfnisse dehnen und einziehen kann. Allegorien dieser Art, nach welcher Seite sie auch der bildende Künstler drehen will, werden wol schwerlich dem lächerlichen entgehen. Hier dünkt mich noch ein ander Mißverhältniß einzutreten, welches bei Atlassen, und Herkulessen nicht statt hat. Der Schöpfer der Welt steht über dem Produkte seiner Allmacht, ungefähr in gleicher Grösse nicht nur mit demselben, sondern auch mit den Evangelisten, die es unterstüzen. Anstössiger lassen sich wol Verhältnisse nicht mehr dar-

stellen.

stellen. Man sollte wenigstens den Abstand erwarten, welchen Phidias in die Horen und Siegesgöttinnen gegen seinen Jupiter gelegt hatte: Es wäre freilich alsdann auch nur wenig, aber doch etwas gesagt. Glaubt man, daß es der Kunst unmöglich ist, den Abstand der Verhältnisse auszudrüken, so bin ich gerade derselben Meinung; allein zwischen Ausdrüken und Anzeigen ist denn doch noch ein Unterschied, und ein Gegenstand, an dem auch das leztere unthunlich ist, soll den Künstler nie beschäftigen, noch weniger den Hauptaltar einer Kirche verzieren.

Ich wollte nun nicht länger weder bei der Statue einer Madonna von Hieronymus Campagna, noch bei dem Kreuzbilde, aus Holz geschnizt, von Philipp Bruneleschi verweilen; sondern gieng nach dem Kloster, um in dem Speisesal der Mönche das berufene Meisterstük des Paul Veronese mit Musse zu betrachten. Es stellt die Hochzeit in Kana vor, und wimmelt von Figuren auf einem ungeheuren Felde: man wird sich also nicht wundern, daß der Künstler ein volles Jahr auf ein Gemälde verwendet hat, so sein erstes Werk in Venedig war, bestimmt, seinen Namen berühmt zu machen, und seinem Pinsel fernere Beschäftigung zu verschaffen. Die Mühe wurde ihm nicht ausserordentlich belohnt: er erhielt vierhundert venezianische Dukaten, die etwa sechshundert unserer Gulden betragen, eine Summe, die in denselben Zeiten eben nicht gering war; allein, was mehr galt,

brei-

breitete sich hiedurch sein Ruhm durch ganz Venedig aus, und Altäre und Speisesäle wünschten sichs, von seiner Hand bemalt zu werden. So mühesam auch die Ausführung war, wenn man Rüksicht auf die Grösse der Wand und auf die Menge der Figuren nimmt, so wußte sich dagegen Paul Veronese die Arbeit der Erfindung zu ersparren. Er gerieth auf den glüklichen Einfall, die wichtigsten Häupter Europens nach Kana zu laden, und an die feierliche Brauttafel zu ziehen: dadurch hat er nicht nur seinem Gegenstand eine Würde gegeben, worauf derselbe wol keinen Anspruch hatte, sondern auch seine Figuren gegen den Neid der Tadler, und selbst gegen den Stolz des blühenden Altertums sicher gestellt: denn so groß auch Griechenland mit dem Charakteristischen seiner Figuren thun mag, fand denn doch Paul Veronese eine Bahn, die nicht nur bequemer, sondern auch sicherer zu steigen ist; oder wer wagt es Karl dem Fünften, Franz dem ersten in Frankreich, und Achmet dem Zweiten, Beherrscher der Osmanen, das edle des Charakters abzusprechen? Dazu kam noch, daß er sich auf diese Art in den Ruf eines guten Porträtmalers gesezt hatte, eine Spekulation, die in unsern Tagen, wenn nicht der Kunst, doch gewiß dem Künstler wichtiger ist, als sie es wol in Apells Zeiten seyn mochte, da sich noch nicht jedes Original würdig fand, durch Kopie gerettet, und auf die wißbegierige Nachwelt gebracht zu werden. Bei manchen Kennern und Liebhabern machte auch das Drol-

lichte

lichte des Einfalls seine gute Wirkung, und wenn der Wert eines Gemäldes nach der Stärke des Eindrukes zu bestimmen ist, welchen es auf die Zuseher macht, so konnte es in Venedig nicht gleichgiltig seyn, statt des Bräutigams zu Kana den Herrn Marchese Alphonso del Vasto mit dem stattlichen schwarzen Barte zu sehen, und nebenbei die Frau Marchesinn di Pescara Vittoria Colonna, dessen Gemahlinn, in der Beschäftigung, sich eben die Zähne zu stochern. Ihre Bescheidenheit verdient Beifall; denn sie begiebt sich des natürlichen Rechtes, und überläst die Brautstelle der Königinn von Frankreich, Gemahlinn Franz des ersten, welcher gleichfalls zu Gaste gebeten ist, und seiner Gattinn gegenüber sizt: er hat an seiner Seite die Königinn Marie, Gemahlinn Heinrichs des achten, der sich entschuldigen ließ: dafür hat Sultan Achmet das Gebot angenommen, und selbst Kaiser Karl der fünfte, erscheint ordentlich mit seinem Toison, und sizt, wie sichs ziemt, oben an. Zum Glüke trafen sich eben dazumal zwei Kardinäle in Venedig, die Paul Veronese von dieser Feierlichkeit nicht wol ausschliessen konnte, und die Lokalität des Gemäldes machte es gewissermaassen notwendig, auch einige Mönche des Klosters, so viel der Tafelraum gestattete, an dieser Ehre Theil nehmen zu lassen, so besteht die ganze Zal der Gäste aus Porträten, die zwei wichtigsten Figuren, den Heiland, und seine Mutter ausgenommen, die zwar von des Künstlers eigner Erfin-

dung,

dung, zugleich aber auch die schlechtesten Figuren des ganzen Gemäldes sind, kalt, geistlos, ekig, aus der gemeinen Natur. Allein wir wollen bei diesen Kleinigkeiten nicht stehen bleiben, da wir noch ein weites Feld sinnreicher Erfindungen vor uns haben. Nachdem der Künstler auf diese Art für die Besezung der Tafel ziemend gesorgt, und diese Feierlichkeit zu einer der merkwürdigsten in Europa erhoben hat, war gewiß nichts billiger, als für eine Tafelmusik Anstalten zu trefen, um so mehr, da sie geschikt ist, nicht nur einen guten Theil der grossen Wand zu deken, sondern auch eine beliebte Mannigfaltigkeit der Scenen in die Schilderei zu bringen. Ich muß bekennen, daß die Musik für so eine Feierlichkeit, und für so erhabene Gäste nur sehr schwach besezt ist; dagegen wissen wir dem Künstler, Dank daß er durchaus Virtuosen aufgebracht hat. Tizian ist die Seele der Harmonie und spielt den Violon, Paul Veronese begnügte sich mit der Viole, gab die Violine dem Tintoret, und ließ den wakern Bassan in die Querflöte blasen. Die wichtigste Arbeit war nun gethan, nämlich der Vorgrund, und der Mittelgrund gedekt. Allein, da der Speisesaal ungewöhnlich hoch ist, blieb noch für den Hintergrund so viel Raums leer, daß der Pinsel Gefahr lief, von Tadlern der Armut beschuldiget zu werden. Die Architektur des grossen Saales, wo die Gäste versammelt waren, würde derselben wol in etwas gesteuret haben: demungeachtet hätte der feinere Kenner auch hierinn noch das Leere aufgedekt, und in demsel-

selben die Zuflucht einer müde gewordenen Erfindung wahrgenommen. Paul Veronese, dessen Vorzug im Reichthume seiner Schildereien besteht, wollte sich so einem Vorwurfe nicht blos geben, baute an den Wänden des Saales eine Galerie, und rief die Einwohner aus Kana zusammen; theils die Feierlichkeit durch ihre Gegenwart zu vermehren, theils selbst daran einen, wiewol geringeren, Antheil zu nehmen. Man sieht, daß Kana ein unbeträchtlicher Ort in Galilea gewesen ist; denn der Künstler, so sehr es ihm auch am Herzen gelegen seyn mochte, hat denn doch nur Bettler, rohes Gesind, mitunter auch Lumpen, und zum Glüke noch einige Karrikaturen aufbringen können, die mich eben, als ich meine Unzufriedenheit äusserte, sogleich wieder zu besänftigen wußten, indem sie mir entgegen zu rufen schienen, daß sie nur der grossen Wand wegen da wären. Das Kolorit ist besser konservirt, als man es in Venedig auf den meisten Gemälden dieses Künstlers zu finden pflegt: aber es ist bunt, das Licht verstreut und die Gruppirung verworren. Nichtsdestoweniger bleibt es ein berufenes Meisterstük; denn es ist ungeheuer groß, ausserordentlich reich an Figuren, der lieben Natur getreu, voll von Porträten, und hat über dieß alles das komische mit dem heroischen in eine glükliche Verbindung gebracht, eine Eigenschaft, die zumal auf einem Gemälde, dessen Vorwurf aus dem Evangelium gehoben ward, eine ganz sonderbare Wirkung macht.

Man

Man kann auf dieser Insel noch lange mit Lust verweilen, den schönen Bau des Klosters, die Säulengänge, die herrliche Treppe nach Longhenas Zeichnung, und die angenehmen Gärten, eine seltene Sache in Venedig, mit Musse zu geniessen; aber mir genügte ein flüchtiger Anblik, weil ich mit der Zeit wuchern mußte, und meine Gondole rufte mich wieder in ihre Zelle. Die Luft war heut zu milde, als daß es dem schwarzen Hüttchen gelingen konnte, mich festzuhalten. Es war ein herrlicher Anblik, den breiten Kanal della Giudecca durchzusehen, vor sich den edelsten Theil der Stadt, den herzoglichen Palast, den artigen, kleinen Plaz, und über demselben die hohen Granitsäulen aus Griechenland hier mit der Statue des h. Theodors eine Lanze in der einen Hand, und ein Schild in der andern; dort mit den geflügelten Löwen, dem Sinnbilde der Republik. Man glaubt die Hohlseite eines Bogens zu sehen, nach welchem Häuser, Kirchen, Paläste gestellt sind, und worüber sich die vielen Kuppeln mit einer Pracht erheben, die mich von keinem anderen Augepunkt so sichtbar dünkt. Mein Gondelführer unterhielt mich inzwischen mit einem muntern Liedchen, und reizte darauf meine Fragelust durch seine Gesprächigkeit. Sind eurer viele, guter Freund, in Venedig? — Gewiß, mein Herr, sehr viele; es läßt darum schwer genug, aus der Sache zu kommen — wie hoch beläuft sich etwa eure Zahl? — das kann ich nicht wol wissen; man sagt von vierzig tausend — das ist viel, guter Freund;

so

so müßten wol auf euren Kanälen bei zwanzigtausend Gondolen schwimmen. — Es mag seyn, aber ich habe sie nie gezählt. — Noch ist es eben nicht nöthig, eure Barken zu zählen, um diese Zahl übertrieben zu finden; an dem Tage, da der Doge sich mit dem Meere traut, wie viel Fahrzeuge begleiten wol den Bucentoro? — Viele, sehr viele, mein Herr — die Zahl ohngefähr? — es mögen wol bei dreitausend seyn. — Glaubt ihr nicht, daß an diesem Tage alles, was nur Gondolen, Barken, Peotten hat, oder haben kann, sich über den Lagunen zeigt? — gewiß — so mag denn wol die Zahl eurer gewöhnlichen Gondolen noch ziemlich tief unter dreitausend stehn? — wollen sie hier ans Land, oder besser oben? — wo ihrs für bequemer haltet, guter Freund. — Doch nach der Kirche S. Maria Maggiore? — dahin will ich — es ist also hier am bequemsten.

In dieser weitläufigen Kirche, welche den Nonnen des anstossenden Klosters gehört, weisen die eilf Altäre manche Malereien auf, theils von vortreflichen Meistern, theils auch an sich schäzbar, und berühmt. Unter den besten mag wol die Himmelfart Marien über dem Hauptaltare von Paul Veronese seyn. Ich kann nur mit Schüchternheit davon sprechen, denn ich habe sie kaum halb gesehen. Zwar dünkte michs besser erhalten, als die meisten Gemälde dieses Meisters in den Kirchen von Venedig: dagegen ist aber der Ort so

 dun-

dunkel, daß man denn doch nur wenig gewahr werden kann: auf Charaktere zu schliessen, war schlechterdings keine Möglichkeit; nur so viel läßt sich mit Gewißheit angeben, daß die Figuren gut gestellt, und artig gruppirt sind. — Johann in der Wüste ist ein berufenes Gemälde von Tizian: das Kolorit, aber es ist nun schwarz gefressen, die Stellung des Heiligen, und selbst die Zeichnung, so weit sie ein Werk richtiger Augen ist, hatten von jeher grossen Beifall: auch die andere Art Zeichnung, welche die Seele zeigt, und mit der ersten sehr oft, aber jedesmal zum grossen Nachtheil der Kunst, vermengt wird, verdient hier Empfehlung; denn der Kopf des Heiligen ist edler, als ihn Tizians Pinsel zu geben pflegt: allein der sanften Züge fand ich nicht einen darinn, vielmehr dünkte michs, einen starren, disteren Geist zu sehen. Christus unter seinen Aposteln soll von Rubens seyn. Ich kann ihnen hierüber nichts gewisses sagen; theils die Dunkelheit des Ortes, theils das zu Grunde gerichtete Kolorit läßt mich im Zweifel. Wäre die historische Angabe, welche jedoch bei der grossen Unwissenheit der Führer nur sehr wenig Glauben verdient, in ihrem Werte, so liesse sichs wenigstens hieraus ersehen, daß die Vitriolsäure auch gegen den italienischen Pinsel weniger Verwüstung, als die Seedünste in Venedig angerichtet haben. Ohne diese Rükficht würde man schwerlich auf Rubens zu rathen kommen. Uibrigens sind die Köpfe, wenigstens ruhig und aus der bessern Natur; Christus hingegen

matt

matt und geistlos. — An einem der Seitenaltäre sieht man Italiens beliebte Vorstellung, eine Madonna obenher, unten eine Auswahl von Heiligen, von Bonifacio. Das Bild hat hie und da Risse, die man noch nicht der Mühe wert fand, ausbessern, und gegen fernere Fortschritte bewahren zu lassen. Demungeachtet verdiente das Gemälde der Achtung mehr: einer Nonne, und des Petrus Kopf ist gewiß gut, besser vielleicht, als sie die Schule von Venedig zu liefern pflegte, wenn gleich das Kolorit härter ist, als man es von einem Schüler Tizians erwarten sollte: ausser diesen ist noch eine Verkündigung Marien von Palma, und viele andere Malereien von Tintoret, von Johann Moro, von Ponzone, und von Padoanino sehenswert; aber diejenige, welche die Neugierde vorzüglich reizt, und hier im größten Rufe steht, ist Noahs Arche von Jakob Bassan. Gewiß ein neuer Gedanke, ein Thiergemälde über dem Altare aufzustellen: denn das Verdienst dieser Schilderei besteht in dem glüklichen Ausdruk der verschiedenen Thiere, welche die Vorsicht zu deren Erhaltung in die Arche schliessen ließ. Man sieht leicht ein, wie viel die Erbauung gewinnen müsse, wenn fromme Christen an dem Orte ihrer feierlichen Gebete, die Federn des Geflügels, und die Haare der vierfüssigen Thiere über ihren Altären mit einem Fleisse ausgedrükt sehen, der in den Küchengemälden des holländischen Pinsels seines Gleichen sucht. Diejenigen, welche dieser Schilderri eine Art von Verwirrung und Unordnung

vorwerfen, scheinen nicht bedacht zu haben, daß es schwer läßt, bei Vorstellung des Universums Ordnung zu halten, und was noch wichtiger ist, daß sich oft große Künstler über das Zufällige der Gruppirung, und Schattengebung kühn wegsezen, um sich der nüzlichen Einwirkung aufs Herz desto gewisser zu versichern.

Bevor ich Sie, lieber Freund, in die Schule zum heiligen Rochus führe, wo wir Tintorets Pinsel in seinem Glanze sehen werden, erlauben sie mir, nach einer Kirche der Franziskaner, i Frari genannt zu gehen, und daselbst der Asche Tizians, welcher hier von seinen Arbeiten ausruhen wollte, einige Augenblike zu weihen. Dieser große Künstler, dem die Warheit des Kolorits ihre Vollkommenheit dankt, wohin vielleicht selbst das blühende Altertum nicht so mutig gestigen ist, starb an der Seuche, die dazumal zu Venedig gewütet hatte, im Jahre 1576, als ihm vom hundert seines Alters nur wenig gefehlet hat. Wiewol wegen Gefahr der Anstekung alle Leichenbegängniße verboten waren, glaubte man doch, bei Tizian eine Ausnahme machen zu müssen, und bestattete ihn hieher mit vieler Feierlichkeit. Dennoch war Venedig nicht bedacht, mehr zu seiner eigenen, als zu des Künstlers Ehre ein würdiges Monument zu errichten: denn die Gebeine der Eroberer Foscari, und Tron, des Doge Pesaro und des kriegerischen Bischofs gleiches Namens haben für Verkleidungen und Statuen des Marmors so viel weggenommen, daß dem guten

ten Tizian nichts übrig blieb. Aber er selbst sorgte nach Kräften dafür: Seiner vielen andern Monumente nicht zu gedenken, hat er deren zwei auch in dieser Kirche aufgestellt, die allerdings geschikter wären, seinen Namen zu verewigen, als es eine Marmorurne gethan haben würde, wenn es anders die neidischen Seedünste gestatteten. Das Gemälde über dem Hauptaltare, so die Himmelfahrt Marien vorstellt, ist eine seiner berühmtesten Arbeiten. So viel sich aus den Ruinen derselben noch absehen läßt, mag sie gewiß einmal sehr schön gewesen seyn: nnn ist sie es leider nicht mehr; wenigstens der Vorzug des Tizianischen Pinsels, das herrliche Kolorit, liegt dahin, wenn es ihr gleich nicht an andern Verdienstrn fehlt. Maria mitten umgeben von Engeln schwebt edel, und hat der Grazie viel, deren wolthätiger Einfluß jedoch durch die Lage des rechten Armes, und durch den spizen Ellenbogen etwas gehemt wird. Das Augesicht scheint nie schön gewesen zu seyn: es dünkt mich zu völlig: desto edler ist ihr Wonnegefühl, und die Empfindung froher Dankbarkeit ausgedrükt. Unter den Aposteln erheben sich ehrwürdige Köpfe, lebhafte, auch gewaltsame Stellungen, und gut gelegte Falten an den Gewändern. Das andere Gemälde von eben diesem Künstler in der Kapelle, welche der Familie Pesaro angehört, hat nicht so viel wesentliches Verdienst, aber das schöne Kolorit hat sich ohne Vergleich besser erhalten. Es stellt eine Madonna mit dem heiligen Kinde vor; aber man glaubt, das Porträt eines friaulischen Land-

mädchens zu sehen: Nebenher Joseph, der sich nicht über die gemeine Natur erhebt, und Franz von Assisi, wie mich dünkt, dessen Angesicht nicht wol kenntbar ist: Herum sind der Venezianer viel, steif, und in kalter Andacht, aber viel Natur, und, wie es das Ansehen hat, Porträte.

In einer Kapelle sieht man abermal Marien mit dem heiligen Kinde, aber von einer noch älteren Hand; denn unten steht Joannes Bellinus, F. 1488. Es ist billig, da wir diesen verdienstvollen Künstler als einen der ersten Verbesserer betrachten, daß wir noch diejenige Vollkommenheit auf seinen Malereien nicht suchen, womit sich bald darauf Giorgione und Tizian ausgezeichnet haben. Seine Umrisse sind noch scharf gehalten: Es zeigt sich aber denn doch schon eine Art von Rundung und Erhebung, und selbst das Verblasene der Farben fängt an sichtbar zu werden, nur nicht in den Aussentheilen der Körper. Uibrigens ist hier das Angesicht Marien sehr gemein und beinah empfindungslos, und ihren Charakter dünkt mich ein steifer Ernst zu zeichnen: Ein jedes der Seitenstücke enthält einen Heiligen, deren Köpfe aus der alltäglichen Natur; aber wol gezeichnet und gut ausgeführt sind. Ausser einem kleinen, fein gemaltem Bilde von Bassan, so Marien unter den anbetenden Hirten mit einem sehr verzogenem Angesichte zeigt, sieht man hier auch eine Katharine von Salviati, und viele Malereien von weniger bekannten Künstlern Italiens, als

von

von Vivarini, Vicentino, Carpaccio, Tizianello, Contarini, Catena, Zompini, Peranda und andern. Paul Veronese hat an der Deke die Anbetung der Weisen gemalt, und sein Bruder Benedetto Caliari über einem Altare den Heiland vor dem römischen Richter. Auch Werke der Bildhauerkunst verdienen in dieser Kirche bemerkt zu werden, besonders ein Johann der Täufer auf dem Altare der Florentiner von ihrem Landsmanne Donatello in seiner gewöhnlichen steifen und trokner Manier, und zu beiden Seiten der Sakristeithüre hier Franz und da Hieronymus von Sansovin sehr gut gearbeitet. Ein Engel in der Kapelle des h. Markus ist von Jakob Padovano, und zwei Altarstüke von Marmor, das eine über dem Altare des h. Hieronymus von Alexander Vittoria, das andere nebenher von Joseph Porta, der auch unter dem Namen Salviati bekannt ist.

Wir gehen nun nach der Schule zum heiligen Rochus, die unter den sechs grossen Schulen, oder Verbrüderungen in Venedig an Pracht, und vorzüglich an Malereien ohnstreitig die reicheste ist. Zwei ungeheure Säle, der eine ebener Erde, der andere über einem Geschoße, die große breite Treppe, welche sie verbindet, und ein Nebensal vom kleineren Umfange sind ganz mit Malereien behangen, meist aus Tintorets Hand. Eine Figur des heiligen Rochus, die er am Gewölbe des Albergo dieser Bruderschaft vortreflich gemalt hatte, gab ihm den Vorzug vor al-

len Künstlern seiner Zeit. und die Verbrüderung trug ihm in dieser Rüksicht alle Arbeiten auf, womit sie eben bedacht war, ihr Versamlungsgebäude auszuzieren. Man wird aber in der Folge wahrnehmen, daß ihm nicht alle seine Malereien eben so gut, als die erste, gelungen sind, worüber er wol entschuldiget werden kann, wenn man die Zeit bedenken will, in welche er beschrenkt war, und das Ermüdende, beinah mit einem Gegenstande, nur in verschiedenen Rüksichten, drei große Säle zu deken.

Der untere Saal, so ansehnlich er auch durch seine Grösse ist, verdient wol seiner Dunkelheit wegen keine Malereien von Meisterhänden, und Tintorets Pinsel verliert gewiß an einem Orte, wo man Müle hat, die Figuren gewahr zu werden. Ich will bei Herzählung seiner Gemälde, nur überhaupt erinnert, daß er sich durchaus als einen grossen Koloristen erwiesen hat: sein Verdienst hierinn ist entschieden, und es wäre überflüssig, dieselbe Bemerkung bei jeder einzelen Malerei zu wiederholen, da das wesentliche davon allgemein anerkannt ist, und auf jedem Werke seines Pinsels wiederkehrt. Demungeachtet zeigt uns seine berühmte Kreuzigung in dem kleineren Saale, was allerdings sehr begreiflich ist, daß das Kolorit auch in den Händen grosser Koloristen Stufen hat, die sich nach dem Maasse der Zeit und der Verwendung erhöhen. Was die übrigen Theile der Kunst belangt, ist sein Wert nicht eben so entschieden. Man trift manch-

mal

mal Figuren, die der Auswahl des Künstlers Ehre machen, wenn sie uns gleich nicht belehren, daß Tintoret von der wesentlichen Pflicht bildender Künstler, edle und wolüberdachte Charaktere zwekmässig aufzustellen, überzeugt schien: aber selbst die Auswahl gelang ihm nicht immer, oder vielmehr hat es das Ansehen nicht, als ob sie ihm allemal am Herzen gelegen wäre. Einen gleichen Abstand kann man an den Stellungen, Gebärden, und selbst an den Gewändern seiner Figuren, so wie an den Gruppen, in die sie vertheilt sind, bemerken, und man wird nicht unrecht daran seyn, wenn man in dieser Verschiedenheit der Behandlung eine Eile des Künstlers sehen will, die der Kunst in unsern Tagen vielen Nachtheil gebracht hat. Lieber Freund! sie werden diese Bemerkungen nicht unbillig finden, wenn sie in dem unteren Saale die Verkündigung Marien mit der Flucht nach Egipten vergleichen wollen: wie gemein, beinah einfältig, erscheint die heilige Jungfrau vor dem verkündenden Engel, der etwas erträglicher ist! wie schön hingegen auf ihrer Flucht, wo zumal ihre Stellung viel Reiz hat, und eine angenehme Landschaft die Eindrüke vermehrt, welche die edle Figur beim ersten Anblike macht. Auch die Anbetung der Weisen scheint die Helden des Bildes aus der bessern Natur gewählt zu haben; sie scheint nur; denn die Dunkelheit des Ortes, wo sie aufgehangen ist, läßt es nicht zu, davon mit Gewißheit zu sprechen. Eine ganz andere Wirkung wollte vermutlich Tintoret mit seinem Kindermorde hervor-

 britz-

bringen. Hier soll Leben und Thätigkeit herrschen und Gewalt der Empfindungen: aber niergend ist die Rüksicht nach weiser Ruhe nöthiger, als bei so gewaltsamen Auftritten: die unerbittlichen Mörder und die verzweifelnden Mütter sind hier so verworren durcheinander geflochten, in so gewaltsamen Handlungen, Stellungen und Gebärden, daß es dem Auge nicht wol möglich ist, aus der Verwirrung zu kommen. Unterdessen muß man einige Mütter ausnehmen, die sich in Rüksicht auf Köpfe und Stellungen unter dem wilden Gewimmel ausheben. Weit ruhiger ist die Zusammensetzung auf dem Gemälde, so die Beschneidung des Herrn vorstellt, und es hat dasselbe keinen geringen Vorzug dadurch, daß Simeon und die heilige Mutter edle Figuren sind. Es scheint, der Pinsel dieser Schilderei in Ansehung der übrigen etwas verschieden zu seyn, und es giebt deren, welche diese Beschneidung für Palmas Arbeit halten. Dagegen sind an der Himmelfart Marien die Stellungen viel lebhafter, ohne jedoch, wie michs dünkte, ins übertriebene zu fallen: überhaupt kann ich ihnen auch von diesem Gemälde nichts gewisses sagen, und nach einer vergeblichen Bemühung sah ich mich endlich gezwungen, auf die Entwiklung der Köpfe Verzicht zu thun.

Mit Vergnügen stieg ich nun über die herrliche Treppe, in der Hofnung, obenher einen Saal zu finden, der des einfallenden Lichtes so viel hätte, als

wol

wol ein Ort, der mit Malereien ausgestattet ist, haben soll. Allein noch auf der Treppe selbst wurde die Neugierde rege, denn alle Wände ziehen das Auge durch ihre Malereien an. Zuerst fällt Marien Verkündigung von Tizian auf, vorzüglich des reizenden Kolorits wegen, indeß die Figuren aus der alltäglichen Natur gehoben sind. Auch Tintoret erscheint hier an einer Treppenwand: Maria besucht ihre Base: außer dem Kopfe der h. Jungfrau kann ich Ihnen nichts empfehlen; denn die Drapperie dünkt mich schlecht, und die Stellungen sehr übertrieben. Die beiden Wände der oberen Treppe, welche gerade nach dem Saale führt, sind mit vier grossen Schildereien gedekt, deren zwei von Peter Negri, und zwei von Anton Zanchi kommen. Sie stellen Scenen aus der Pestgeschichte von Venedig auf. Zanchi's Malereien sind fürchterlich, oder wol auch ekelhaft, wozu selbst das starke Kolorit, vorzüglich aber die Scenen der Pestgeschichte beitragen, die entweder gar nicht vorzustellen, oder gewiß zu mässigen waren. Negri scheint Oel in die Wunde zu giessen, und schildert Venedigs Befreiung von dieser schreklichen Seuche. Die Venezia, welche gewiß edel vorgestellt werden dürfte, ist hier eine schlechte Figur.

Im obern Saale findet man abermal eine neue Galerie von Tintoret, die sich allerdings besser ausnimmt, weil der Saal mehr aufgehellt ist. Die heilige Nacht oder des Heilands Geburt dünkt mich eine

son-

sonderbare Idee zu haben: Maria mit dem heiligen Kinde erscheint, wie im obern Geschoße des Stalles. Von Seite der Ideale ist wol hier nichts erbauliches zu suchen; aber Licht und Schatten macht gute Wirkung, und eine der Schäferinnen ist der schönen Natur abgeborgt. — Von gleichem Schlage scheint der Tauf des Herrn zu seyn. Der Täufer ist ganz aus der gemeinen Natur, und wenn des Heilands Kopf gleiches Ursprungs ist, so konnte wol der Künstler nichts weiteres thun, als denselben in Schatten zu hühlen: übrigens zeigt sich im Vorgrunde ein Weib, so der bessern Natur angehört; und im Hintergrunde zeichnet sich manche Figur von dem unbedeutenden Haufen der Zuschauer aus; nur dünkt michs, daß die Figuren auf diese anscheinende Vertiefung, das ist auf die angenommene Entfernung vom Hauptgrunde vie zu klein erscheinen. — Christus im Garten Getsemane wird im Gebete vorgestellt; scheint aber mehr die Stellung eines Schlafenden zu haben. Dagegen erscheint sein geliebter Jünger mit schönen und edlen Zügen des Angesichts, und den übrigen mag es woll an Würde nicht fehlen, ich konnte sie aber aus Mangel des Lichtes nicht gewahr werden. — Dem lezten Abendmal, so der Herr mit seinen Jüngern hält, hätte ich beinah gewünschet, daß es im dunkeln haugen möchte; so gar nicht konnte es mich zufrieden stellen. Ich denke, daß sie einige Stellungen der Apostel bei einer so feierlichen Handlung gewiß unartig finden werden, und auf die zwekmäßige Erfindung des Cha-

rak-

rakteristischen mögen Sie gleichwol aus der Figur des Heilands schliessen, von welcher mir mein Gefühl, und mein geringes Kenntniß physiognomischer Merkmale gesagt hat, daß sie aus dem Gebiete der niedrigsten Natur in die Gefilde der edlen Kunst ohne Veränderung ihrer Gestalt übergewandert sey. — Die zwei Wunder, nämlich die Vermehrung der Brode, so wie die Heilung des Blindgebornen haben ausser den Stellungen nichts erbauliches, und die Hauptfigur entspricht der historischen Würde nicht, steif, kalt, gefühllos. — Etwas besser ist sie in der Auferstehung ausgefallen; der Heiland schwebt seitwerts, und sein Schweben ist gut ausgedrükt: am Grabe sind der Engel viel, und die Wächter, wie gewöhnlich im Schlafe; aber Gruppirung und Anordnung der Figuren macht keine gute Wirkung. — Christus fährt nach dem Himmel auf, auch in diesem Stande seiner Verkläruug nicht edel genug; dagegen erscheint Petrus viel würdiger, als sein großer Lehrer, ein Beweis, daß das Wesen der Kunst nicht selten in den Händen des Ohngefährs liegt; die übrigen Apostel dünken mich verhältnißmässig zu klein, und gehören der alltäglichen Natur an. — Am Teiche Bethesda geht es bunt genug her: die Hauptfigur, an welche sich die Siechen drängen, thut es durch das alltägliche des Charakters, durch das sonderbare der Stellung, und durch eine unglükliche Gebärde beinah allen übrigen bevor: nur das Weib mit dem aufgehobenen Roke ist unanständiger, und nur ein Paar Köpfe heben sich aus dem umstehen-

den

den Volke. — Auch die Versuchung des Herrn in der Wüste ist so ganz sonderbar gedacht, daß es das Ansehen hat, Tintoret habe seinen ersten Einfällen, so ausschweifend sie auch seyn mochten, nicht wiederstehen können. Ich will bei der sonderbaren Lage des Heilands nicht verweilen, sondern bei der Erfindung des Charakteristischen stehen bleiben: denn wirklich scheint hier Tintoret den Charakter des Wohllebens und der Mässigung in seiner Idee gefaßt zu haben. Der Versucher, zwei gewichtige Steine in seinen Händen, die er so gerne in Brode umgewandelt sehen möchte, scheint wol deren nicht zu bedürfen, denn er sieht voll, rund, rothwangig, lebhaft, vergnügt aus, gewiß eine neue Idee, wenn wir sie an die Boksgesichter, an die Ziegenohren, an die hagern Gestalten, und an die geräucherte Karnation halten, das allgewöhnliche Gewand, womit sonst dieses Geschöpf auf die Bühne der Kunst zu treten pflegt. Dagegen erscheint Jesus zum Erbarmen hager, sträubig, niedergeschlagen, mit Todesblässe gedekt, vom Hunger ausgezehrt, mitleidswürdig in jeder Betrachtung gegen seinen mutwilligen Gegner. Ich weiß nicht, ob so eine Vorstellung in der Seele des Zuschauers Lust zur Mässigung weken kann; aber so viel dünkt mich denn doch gewiß, es könne hier die Absicht des klugen Pinsels nicht seyn, Erbarmen gegen denjenigen hervorzubringen, der sich vierzig Tage einer strengen Enthaltsamkeit, und erhabenen Betrachtungen geweihet hat. Jede Tugend hat Züge der Schönheit, sonst wäre sie nicht liebenswürdig:

dig: wen sie gewinnen will, dem zeige sie sich in ihrem Glanze; Uibertreibung bis zum Schreken macht, daß wir fliehen, anstatt näher zu rüken. Man kann also wol bei Schilderung seiner Figuren charakteristische Rüksicht nehmen, und den Zwek der Künste denn doch verfehlen, wenn man überhaupt die Reize der Tugend verkennt, oder zuerst nicht bedacht ist, seinem Werke ein weises Ziel aufzusteken, um bei jedem Zuge seiner Figuren nach demselben hinzusehen. Hier verdient noch, die Bemerkung angefügt zu werden, daß die erbarmenswürdige Gestalt, in welcher sich die Enthaltsamkeit zeigt, auch ohne Rüksicht auf moralische Einwirkung, wenigstens der Würde desjenigen, welcher das Menschengeschlecht durch alle seine Handlungen gelehret hat, zuwider seyn würde.

Wenn uns dieser Saal an Schildereien reich gedünkt hatte, so werden wir nun erst vollends überraschet, da wir an der Deke noch deren über die zwanzig gewahr werden. Sie stellen Begebenheiten aus dem alten Testamente vor, und haben einen sehr verschiedenen Wert. Die drei grössern, welche die mittlere Reihe einnehmen, nämlich die Wekung der Quelle, der Mannaregen, und die ehrene Schlange zeichnen sich durch das schöne Kolorit, und hie und da durch weibliche Figuren aus. Aber man müste Tage lang hier bleiben, seine Lust im Ganzen zu befriedigen: nur den Nebensaal, wo man die gewöhnlichen Versammlungen hält, darf man nicht ungesehen lassen, nicht nur

dreier

dreier Schildereien wegen, die zur Passionsgeschichte gehören, da der Heiland vor Pilatus steht, da er nach Caiphas geschleppt wird, und da er auf dem Wege nach dem Marterberge begrifen ist, sondern vorzüglich des grossen Gemäldes wegen, so die Kreuzigung vorstellt, und beinah die ganze Wand des Saales dekt. Es ist ein vortreflich Bild, und die Wirkung des Kolorits überrascht, zumal in Rüksicht auf die gute Haltung, und auf Harmonie, der vielen Figuren ungeachtet, die zwar das Gemälde überladen, aber durch ihre gute Gruppirung gefallen. Augustin Caraci hat davon einen grossen Kupferstich gegeben. Die Hauptfigur hebt sich nicht aus, weder durch Hoheit des Charakters, noch durch Würde des Leidens, und die gleiche Spannung der gestrekten Arme macht eine widrige Wirkung: die beste Gruppe bilden die mitleidigen Frauen, welche vor Wehmut in Ommacht dahin sinken. — Das mittelste Dekenstük zeigt den heiligen Rochus, wie er unter die Seligen aufgenomen wird: Es war das erste dieser Galerie von Tintoret, womit er sich den Auftrag erworben hat, alle übrigen Gemälde für diese Verbrüderung zu liefern.

Darf ich Ihnen noch eine Kirche empfehlen, so ist es diejenige der Pfarre unter der Benennung S. Maria Mater Domini. Sie finden hier das berühmte Abendmal vom älteren Palma, ein Gemälde, so viel Verdienst von Seite des Pinsels, der guten Stellungen, und des Kontrastes in der einfachen Handlung,

nur

nur nicht von Seite der Charaktere hat. Diesem gegenüber ist die Kreuzerfindung von Tintoret; es scheinen darauf artige Figuren zu seyn: aber das Bild ist verrissen, und geschwärzet; und es möchte wol der Mühe denn doch nicht lohnen, die Augen gewaltiger anzuspannen, oder in günstigern Stunden dem einfallenden Lichte abzuwarten. Ich rathe ihnen also, sich mit dem Kupferstiche von Joseph Mitelli zu begnügen.

Ob ich gleich in Venedig noch einige Tage nüzlich hinbringen konnte, um das alles, was hier mangelt, zu ersezen, so beschloß ich denn doch meine Abreise, und gab mich zu frieden, das merkürdigste gesehen zu haben: denn die Zeit war herum, welche ich für Venedig bestimmt hatte, und es stand bei mir nicht, diese Bestimmung zu erweitern.



Schule von Venedig.

Nach Venedig ist die Kunst, wiewol noch ungestaltet, allem Ansehen nach zu Ende des eilften Jarhunderts gekommen, als der mühesame Bau der Kirche S. Marco vollendet war. Unter vielen andern Verzierungen derselben, die von der Geschmaklosigkeit jenes Zeitalters ein lautes Zeugniß geben, gerieth man auf den Einfall, die Wände der Kirche mit griechischer Musaik zu deken. Man nahm also Rüksicht auf ewige Dauer, ohne zu bedenken, ob auch das Werk Ewigkeit verdiene. Von griechischen Händen desselben, oder gewiß des folgenden Jarhunderts sind in der Kirche S. Marco die Figuren über der Wölbung des Chors, nämlich der Heiland, umgeben von seiner Mutter, von den Königen David und Salomon, und von den Propheten des alten Bundes. Dahin gehören noch einige Vorstellungen aus der Geschichte des heil. Marcus und des heil. Hermagoras auf beiden Bogen rechts und links, und verschiedne andere in den Kapellen der Kirche. Vor diesen Schildereien kann man gewiß nicht ohne Staunen stehen, wenn man auf Parrhasen zurük, oder auf Apellen denkt, und mit einem vergleichenden Auge den gewaltigen Sturz der griechischen Kunst von ihrer ehemaligen Höhe bis zu dieser

unge-

ungeheuren Tiefe mißt. Sie sank bis zum rohen Handwerk herunter, nicht einmal geschikt, die gemeinste Natur auch nur in der Ferne zu zeigen.

Inzwischen überzeugen uns diese unförmlichen Denkmäler der Kunst, daß dieselbe nie so ganz, wie man dachte, untergegangen ist. Nicht in Venedig nur, auch in Neapel und Bologna sind der uralten Malereien viel; und wenn wir gleich keine vorzeigen können, die sich in das Jarhundert dieser Musaikarbeit sezen dürfen, so ist die Ursache leicht einzusehen: vermutlich werden die Musaiken der Marcuskirche, so wenig sie auch der Unsterblichkeit werth sind, lange noch fortleben, wenn schon, nicht nur unsre Freskomalereien, sondern selbst die berühmtesten Oelgemälde dahin seyn werden. Demungeachtet waren diese Musaiken, wenigstens in Venedig und den angrenzenden Gegenden die Grundfeste, worüber nun ein herrliches Gebäude steht: allein es zuvollenden muste ein Zeitraum von fünf Jarhunderten herum.

Vom zwölften bis zu Anfang des vierzehnten Jarhunderts läst uns Venedigs Geschichte im Finstern, ausser daß Abbate Gioachino um das Jahr 1180 einige Figuren der Heiligen gemalt hat. Sie sollen nicht ganz unförmlich gewesen seyn: allein die damaligen Werke hat Zeit und Flamme aufgezehrt, und die Schriftsteller desselben Zeitalters würdigten sich nicht, diesen Gegenstand zu berühren.

Daß die Malerei in Italien, und selbst in der Gegend von Venedig noch lange vor Giotto, ja wol vor Cimabue, den Florentinern, getrieben wurde, ist ausser Zweifel. Denn Cimabue wurde um das Jahr 1240. und Giotto erst 1265. gebohren, man kann also des erstern blühende Zeit nicht wol vor 1270, des leztern, nicht vor 1300, da etwa Cimabue gestorben seyn mag, mit Warscheinlichkeit ansezen. Nun aber blühte bereits zu Bologna Guido Piktor 1120, das Jahr, so eine seiner älteren Malereien anzeigt, und lebte wenigstens bis 1180, in welchem Jahre meines Wissens sein jüngstes Gemälde erschienen ist. Die erste dieser Malereien ist noch heute in dem Palaste des Senators Malvezzi in Bologna zu sehen, ziemlich gut erhalten, aber schlecht gemalt. Ventura da Bologna war vermutlich des alten Guido Schüler. Malvasia gedenkt eines Gemäldes von 1197., und ich sah ein anderes bei obgedachtem Malvezzi mit der Jarzahl 1200. Auch zu Ferrara in der Domkirche haben sich an den Wänden die Malereien eines Gelasio vom Jahre 1242. erhalten, daß es also das Ansehen gewinnt, dieser Gelasio sey des Ventura Schüler gewesen. Dahin mag etwa auch Antonio del Santo gehören. Von ihm haben wir noch eine Madonna in der Kirche Torresino zu Padua. Sein Alter ist uns zwar unbekannt; aber daß es hoch seyn mag, lehrt uns die Malerei selbst, und alte Urkunden der Kirche, die uns Nachricht geben, um das Jahr 1450.

als

als das Bild schon sehr alt war, haben sich daselbst Wunderdinge ereignet.

Allein, wenn wir diese ältern Malereien an diejenigen des Giotto halten, ergibt sich ein so großer Unterschied, daß die Kunst in Italien eines Reformators, wie Giotto war, allerdings bedurfte. Man ist auch nicht unrecht daran, wenn man seine Bemühungen um die Kunst für die eigentliche Ursache ansieht, warum dieselbe in Italien so schön aufgeblüht ist, und so mächtig um sich gegriffen hat. Er wurde beinah nach allen wichtigen Städten Italiens gerufen, zumal nach Neapel und Padua, wodurch er nicht nur die Ehre seines Pinsels, sondern auch den Geist der Nachahmung, und die Liebe zur neuen Kunst aus dem mittlern Italien in das untere, und obere verbreitet hat. Sein Verdienst war in der That nicht gering. Nicht nur die frische Farbengebung, welche zuerst auffällt, sondern auch die Wirkung des Lichtes, und eine kraftvolle Schattirung, wodurch oft die Figuren von der Wand abgelöst erscheinen, empfehlen seinen Pinsel. Die Stellungen der Figuren sind meist frei, voll Anstandes, und wenn gleich deren Gesichtszüge oft der gemeinen Natur abgenommen sind, verrathen doch andere Geist, Leben, Heiterkeit, und die Empfindungen, so wie die Theilnehmung an dem Gegenstande der Vorstellung zeugen von einem denkenden, gefühlvollen Künstler.

Da uns gegenwärtig die Kunstgeschichte des obern Italien, und diejenige von Venedig, oder der Gegend um Venedig insbesondere am Herzen liegt, so untersuchen wir nur, was für Einwirkung die Gegenwart Giottos auf Venedig, Padua, Verona, und andere benachbarte Städte gemacht habe. Giotto kam 1306 nach Padua, die Wände des großen Rathsaales mit Malereien zu deken: ein verwüstender Brand, welcher diesen ungeheuren Saal im Jahre 1420. ergrif, hat sie zerstört, und die Erneuerung derselben 1608 konnte uns Giottos Pinsel nicht wieder geben: allein die Früchte, welche die damaligen Künstler aus diesen Mustern gesammelt hatten, konnte auch ein späterer Brand nicht aufzehren. Inzwischen haben sich von diesem Pinsel in Padua viele Malereien in der Kirche Annunziata dell' arena, und in der Domkirche eine Madonna erhalten, wovon Petrarca viel Aufhebens gemacht hat. Auch in Bologna hat Giotto Denkmäler seiner Kunst hinterlassen, deren das eine in der Kirche zum heil. Anton noch heute zu sehen ist. Es stellt die Madonna mit dem Kinde Jesu vor, umgeben von Engeln und Heiligen, mit der Aufschrift Op. Magistri Jocti de Floren. Einst stand es in der Kirche St. Maria degli Angeli über dem Hauptaltare. Das andere hat uns eine Kirche aufbewahrt, die voll alter Malereien ist, zur h. Apollonia, oder auch Madonna di Mezzaratta genannt. Unter den vielen Geschichten des alten Testamentes, mit welchen die Wände dieser Kirche gedekt sind, gehören deren vier unserm

Giotto

Giotto an; sie zeichnen sich durch ihren schönen Pinsel, und durch die feinen Stellungen der Figuren aus, wovon sie auch Michael Angelo Buonarotti vorzüzlich angerühmt hat.

Um dieselbe Zeit, oder wol auch früher noch, als Giotto nach Bologna kam, hatte sich bereits ein gewisser **Franco von Bologna** hervorgethan, dessen Blüthe in das Jahr 1300 fällt. Wir haben von seinen Werken nichts aufzuweisen, aber aus seiner Schule sind Künstler ausgetreten, welche die ganze Gegend umher belebt haben. Wenn gleich deren einige wegen der allzuweiten Entfernung ihres blühenden Alters die eigentliche Schule des Franco nicht besucht haben konnten, so werden sie doch insgemein für dessen Schüler gehalten, ein Zeichen, daß der Lehrer im Rufe stand, und der Name seiner Schule auch auf diejenigen übergegangen ist, die sich erst später gebildet haben. Des Franco wahrer Schüler war **Vitale von Bologna**, ein Künstler, der nicht nur durch die Feinheit seines Pinsels berühmt war, sondern dem auch vermutlich die Ehre gebührt, viele gute Maler von Bologna, Verona, Padua gebildet zu haben. Von ihm haben sich noch Malereien aus den Jahren 1320. 1330. 1345 erhalten, woraus sich schliessen läßt, daß er den Giotto überlebt hat. Manche geben ihn für Giottos Schüler aus, eine Sache, die gelten mag, ohne dem Franco nachtheilig zu seyn. Allem Ansehen nach bildete sich Vitale zuerst durch Fran-

cos Unterricht, und besserte sich alsdann aus Giottos Werken.

Aus Franco's, oder was wahrscheinlicher ist, aus des obgenannten Vitale Schule wurden Künstler nicht nur für Bologna gebildet, sondern auch nach Verona, und nach Padua abgegeben. Zu den Bolognesern, welche schon dazumal der Kunst empfänglicher schienen, gehören Lorenzo und Cristoforo von Bologna, die um die Jahre 1350. 1360. 1370 geblüht haben, dann Jakob und Simon Avanzi, deren Malereien die Aufschrift von 1380 führen, und wiederum Lippo Dalmasio, der um 1393 geblüht, hat, und 1410 gestorben ist: er wurde der Madonnenmaler genannt, weil er sie durch eine eigene Grazie ausgezeichnet hat. Von ihm lernten vermutlich Luca da Perugia, und Franz Ola, deren Malereien in der Kirche zum h. Petronius die Jahre 1417 und 1419 angeben.

Unter den Veronesern, die sich in Franco's Schule gebildet haben, zeichneten sich Sebeto, und Aldighieri da Zevio aus. Sie halfen um dieselbe Zeit, nämlich 1370 und 1380 in Padua die Wände der Kirche S. Giorgio in Gesellschaft des Jakob Avanzi mit Malereien auszieren, welche verdienten, nicht nur von dem alten Mantegna, sondern selbst von dem großen Michael Angelo, und später noch von den Caracci angerühmt zu werden. Etwas später trat Jakob

von

von Verona auf. Er malte in der Kirche S. Michele zu Padua eine Madonna, die mit ihrem Mantel viele Figuren dekt, und derselben gegenüber einen h. Bartolomeus. Auf beiden Gemälden list man Opus Jacobi de Verona. Er blühte also um das Jahr 1390. als diese Kirche von dem Hause Carrara wieder gebauet, und mit Malereien ausgeziert wurde, deren wol die meisten diesem Jakob Verona, oder dessen Sohne angehören, gemäß der Aufschrift, Pinxit, quem genuit Jacobus Verona, Figuris. Man list auch das Jahr 1397. Die Malerschulen von Verona und von Padua sind mit derjenigen von Venedig so enge verbunden, daß wol alle drei nur für eine angesehen werden können. Eigentlich ist auch die Kunst durch Padua in Venedig eingegangen. Denn Guarienti ein Paduaner, machte sich durch Malereien, die er in seiner Vaterstadt aufstellte, so sehr berühmt, daß ihn der Senat nach Venedig lud, die Hauptwand des großen Rathsaales zu bemalen. Er stellte daselbst im Jahre 1365 das Paradies und die Krönung Marien vor, und ärnte großen Ruhm ein, als der erste, der die dürftige und trokne Manier der Griechen verlassen, seinen Figuren Leben, Bewegung, Gebärden gegeben, und die Gewänder in ordentliche Falten gelegt hatte; ein Lobspruch, der nur in Rücksicht auf die Maler von Venedig gelten konnte, denn die Bologneser, Paduaner, und Vrroneser haben, seit Giotto unter ihnen erschienen ist, bereits die Natur bei ihren Malereien zu Rathe gezogen. Von diesem berufnen Gemälde ist dermal in Venedig

 nichts

nichts zu sehen: denn Tintoret im Jahre 1508 als die Malerei schon bei Kräften war, behielt zwar denselben Gegenstand bei, stellte aber seine eigene Schilderei dahin. Wir werden von diesem Saale noch oft zu sprechen haben. Es war kein wichtiger Künstler in Venedig, von Guariento an bis auf Tintoret, der nicht daselbst Arbeit, Aneiferung, Belohnung fand. Ich merke diesen Umstand an, um der Frage zuvorzukommen, warum sich die Kunst in Venedig, und in einigen Städten Italiens früher und mächtiger, als anderswo aufgeschwungen habe: denn Ruhm und Belohnung weken den fruchtbaren Wetteifer, dem es allein vorbehalten ist, alle Künste der Welt zur Reife hinanzuführen. Daher eilte die Malerei zu Rom, Florenz, Bologna, Venedig mit mächtigen Schritten zur Vollkommenheit. Von diesem Guariento hat man noch in Padua den Chor der Eremitanenkirche, und eine Kapelle, die zum Palaste des Stadtkapitäns gehört. Ehemals war auch ein Saal dieses Palastes von Guariento mit Malereien gedekt; aber sie sind nun dahin.

Guarientos Zeitgenoß war Justus Pictor, wie er sich selbst unterschrieb, gleichfalls ein Paduaner. Sein Vater Johann de Menabobus war ein Florentiner, und ließ sich in Padua nieder. Die Nachrichten sagen nichts weiter, ob Johann auch der Kunst eingeweiht war: sonst liesse sichs vermuten, er habe noch mit dem Giotto gelebt, und dessen Unterricht genos-

nossen, denn vom Justus haben wir Malereien, mit der Jahrzahl 1380. Wie dem aber auch sey, war er für seine Zeit ein vortreflicher Künstler, wie seine Werke noch heute in Padua ausweisen, die Verwüstung, welche die Zeit angerichtet hat, abgeschlagen. Die Kapelle, den heiligen Philipp und Jakob geweiht, in der Kirche des h. Anton zu Padua ist ganz von Justus Piktor bemalt. Man sieht da Vorstellungen aus der Geschichte Jesu, und seiner Apostel, und Antons Erscheinung, worinn er den Sturz des Tyrannen Ezzelin vorhergesagt hat. Allenthalben zeigt sichs, daß die Natur seine Lehrerinn war, ohne Mannigfaltigkeit, und ohne Schminke, aber in ihrer Einförmigkeit angenehm. Leichte Stellungen, anliegende und beinah durchscheinende Gewänder, sparsame, aber ordentlich gelegte Falten ersezen, was dem damaligen Pinsel noch am wesentlichen Kunsttheile gemangelt hat.

Beinah um dieselbe Zeit haben sich, vermutlich aus Guarientos Schule, in Venedig zwei Flore hervorgethan, Franz und Jakobello. Der erstere starb 1436. Seine Gemälde sind nimmermehr auf uns gekommen: aber allgemeine und unbestimmte Nachrichten sagen uns, er sey von der harten und troknen Manier abgegangen, die damals in Venedig üblich war, und von griechischen Künstlern eingeführt worden ist. Von Jakobello hingegen haben sich mehrere Arbeiten noch ziemlich lange erhalten, deren eine die Aufschrift führt 1421. 23. Novembris Jacobellus de

Flore

Flore pinxit: die Gerechtigkeit nämlich, von zweien Engeln begleitet. Man rühmte daran, daß nicht nur das Kolorit lebhaft, sondern auch die Mienen, Gewänder, Stellungen freier waren, als man es bis dahin in Venedig gesehen hatte, die Malerei des Guariento ausgenommen, dem keiner der beiden Flore gleich gekommen ist. Jakobello hatte zwei Schüler, Carlo Crivelli und Donato, beide aus Venedig, deren der leztere auf eine seiner Malereien das Jahr 1459 gesezet hat.

Nun schien die Kunst geschikt, näher an ihre Reife zu rüken. Zu gleicher Zeit, als Lippo Dalmasio eine fruchtbare Schule zu Bologna errichtet hatte, hub sich in Padua Franz Squarcione, und in Venedig Jakob Bellini, welche, wenn sie gleich durch sich nicht sonderlich berühmt waren, dennoch durch ihre zahlreichen Schüler der Kunst einen neuen Schwung gaben.

Squarcione im Jahre 1394 gebohren, nachdem er Griechenland und Italien durchreiset hatte, öfnete eine Malerschule in Padua, welche von sehr vielen jungen Künstlern aus allen herumliegenden Städten besucht wurde. Man zählt deren über 130, worunter sich Niccolo Pizzolo, Matheo Pozzo, Marco Zoppo aus Bologna, Dario von Trevisa, Girolamo Schiavone aus Dalmatien, und Andrea Mantegna von Padua, den seiner Geschiklichkeit wegen Squarcione an Kindes statt annahm, vor andern hervorgethan

than haben. Auch Bona und Ansuine treten zu Padua in der Kapelle des h. Christoph mit Squarcionis Schülern auf; sie dünken mich aber ungleich schwächer. Squarcione, nachdem er seinen Ruhm befestiget hatte, arbeitete, zumal in spätern Jahren, nur wenig: dagegen leitete er seine Schüler gut, wenigstens zum mechanischen der Kunst an, und überließ ihnen die Arbeiten, wozu er die Aufträge erhalten hat. Dieß trug allerdings bei zur Aufnahme der Kunst; denn es brachte Wetteifer unter die Künstler. Squarcione starb 1474 im achtzigsten Jahre seines Alters. Wir können uns von diesem Künstler keines Restes mehr rühmen: denn die Kirchenhalle von S. Francesco in Padua haben die Mönche mit weissem Kalke übertünchen lassen, und die Madonna, welche sie in ihrem Kloster aufzeigen, scheint desselben Schüler, dem Schiavone oder Sclavono Dalmatico anzugehören, wie wir an seinem Orte anzeigen werden.

Ausser den Künstlern, die wir schon als Schüler des Squarcione genannt haben, gehören noch in seine Schule Girolamo und Domenico Campagnola, und Stefano dall' Arzere. Von der Hand des leztern sind in der Kirche der Eremitaner zu Padua die Figuren der Apostel Peter und Paul, und diejenigen des Mose und Josua zu sehen, ganz im alten Stile ohne noch den Werken des Mantegna gleich zu kommen. Hingegen hat sich Domenico Campagnola, Tizians Zeitgenoß, die neuern Erfindungen zu Nuze gemacht.

macht. Unstreitig ist er aus allen Schülern des Squarcione auf dem Wege der Kunst am mutigsten fortgeschritten. In der Schule des h. Anton zu Padua gehören ihm vier Gemälde an, so ganz in Tizians Manier, daß man sie lange für die Arbeit des leztern gehalten hat; und es würde allerdings schwer lassen, ohne historische Nachrichten sich des Gegentheils zu überzeugen. Dagegen macht man auch dem Squarcione die Ehre streitig, so einen Schüler herangezogen zu haben. Es ist allzuschwer, den Streit zu entscheiden, da wir von dem Alter dieses Campagnola keine hinlängliche Bestimmung haben. Hierinn kommen die Nachrichten überein, daß ein Hieronymus Campagnola, Squarcionis Schüler zu gleicher Zeit mit diesem Dominicus gelebt habe. Sein Geburtsjahr ist unbekannt: man will aber doch wissen, er habe bereits zu Ende des fünfzehnten Jarhunderts gemalt. Es bleibt also noch der Zweifel übrig, wer aus beiden, Tizian oder Campagnola, in der Schule des h. Anton seine Malereien früher geliefert, und hiemit von dem andern gelernet habe.

Unter Squarcionis unangestrittenen Schülern hat Andrea Mantegna den Vorzug behauptet. Er wurde, nicht zu Mantua, wie Vasari will, sondern zu Padua gebohren, wie seine eigne Aufschrift zeigt, im Jahre 1451. Nicht nur die Kupferstecherkunst, womit er in Italien Aufsehen machte, sondern auch die Malerei dankt ihm einige Fortschritte. Er arbeitete

mit

mit vielem Fleiße, und mit grosser Reinlichkeit, brachte die Ideen von den alten Statuen, die er in Rom kennen lernte, in seine Figuren, und zog sich hiemit von Squarcione den Vorwurf der Härte zu. Die Skurzirung der Figuren soll er erleichtert und verbessert haben: hiemit gewann noch die Kunst nicht viel; inzwischen zeugt es von seinem Streben, die Perspektiv auf einen bessern Fuß zu bringen: auch soll er zuerst den Augepunkt unter das Gemälde gesezt haben, und auf seinen Wänden nimmt man bereits Erhöhungen und Vertiefungen gewahr. Sein Kolorit hat mehr Kraft, und sein Pinsel ist freier: immer genug für dieselben Zeiten; zwar wurde hiemit die ekige Steifigkeit nicht vermieden, aber doch vermindert. Uibrigens sucht man vergebens an seinen Figuren das Charakteristische Edle: dennoch sind sie auch nicht entstellt, weder durch allzuniedrige Natur, noch, was gleich schlimm ist, durch Uibertreibung. Er war vermählt mit der Tochter des Jakob Bellini, dessen Söhne, Gentile und Johann, in der Malerschule von Venedig Epoche machten. Sein Leben, so bis an die 66 Jahre stieg, beschloß Mantegna zu Mantua im Jahre 1517.

Aelter in der Kunst, als Mantegna, war das Geschlecht der Vivarini von Murano, deren der leztere, Bartholomeo Vivarini, Mantegnas, und Jakobs Bellini Zeitgenoß war. Eigentlich verdienen vier Vivarini in der Kunstgeschichte angemerkt zu werden,

die

die sich selbst gebildet haben, ohne in Squarcionis, oder sonst eine Schule zu gehören. Denn Ludewig Vivarini lernte bei einem Andrea da Murano, den er bald übertraf. Zu Venedig in der Sakristei bei S. Johann und Paul sieht man von diesem Ludewig einen Heiland, das Kreuz auf der Schulter, mit der Aufschrift 1414. Er mochte also vor Jakob Bellini gebohren seyn. Etwas später erschienen Johann und Anton Vivarini da Murano, Ludewigs Schüler, deren der leztere 1440 starb. Am weitesten hat es Bartholomeo Vivarini da Murano gebracht. Er kam etwa zu Anfange des fünfzehnten Jarhunderts auf die Welt, denn vom Jahre 1436 hat man eine Madonna von seiner Hand, in Begleitung vieler Heiligen. Sein bestes Werk findet sich zu Venedig in der Dominikanerkirche Johann und Paul. Man nimmt auf demselben Natur im Ausdruke gewahr, und Ordnung in der Faltenlegung, aber auch Härte in der Zeichnung und im Kolorite. Er soll 1476 gestorben seyn. Aelter als alle diese Vivarini mag vielleicht Niccoletto da Murano seyn; allein wir sind von seinem Alter nicht unterrichtet. In der Sakristei der Kirche S. Michele zu Padua zeigt man ein altes Bild, so die Urkunden der Kirche diesem Künstler zueignen, ohne von ihm die ferneren Nachrichten zu geben. Es hat vierzehn Abtheilungen, und stellt die Madonna mit dem Kinde Jesu, und vielen Heiligen vor. So viel ist gewiß, daß sein blühendes Alter nicht viel über 1390 hin-

aus

ausreichen kann, eine Zeit, in welcher die obgedachte Kirche wiederhergestellt worden ist.

Was Squarcione in Padua, das war Jakob Bellini zu Venedig, groß in seinen Schülern, und beinah Stifter der wichtigen Schule von Venedig. Er wurde gebohren im Jahre 1390. und zum Künstler gebildet von Gentile da Fabiano, der in Rom mit Pisanello aus Verona am Lateran gearbeitet hat, und mit eben demselben nach Venedig gekommen ist, daselbst einige Malereien im Saale des grossen Rathes aufzustellen. Auch Jakob Bellini fand bald Gelegenheit, sich in grossen Schildereien hervorzuthun; denn er malte für die Verbrüderung Johanns des Evangelisten die Geschichte Jesu in vielen Vorstellungen. Man rühmte an denselben einen mächtigen Ausdruck der Empfindung; allein seine Arbeiten sind nun alle dahin, und wir können nur aus dem, was sein Lehrer Gentile da Fabiano war, und aus dem, was Jakobs Söhne geleistet haben, auf den Werth seiner Malereien schliessen. Unstreitig verdient Fabiano in der Kunstgeschichte von Venedig einen rühmlichen Plaz: Denn sein Gemälde, so er im großen Rathsaale aufgestellt hatte, wurde nachmals selbst von Michael Angelo Buonarotti noch hoch geschäzt. Jakob Bellini war sein Schüler, und man kann sagen, von dieser Zeit an, sey die Kunst in Venedig zu Kräften gekommen. Noch mit einem andern Schüler des Gentile da Fabiano macht uns zu Padua die Kirche S. Michele bekannt. Es

ist Jakob de Neritus, der auf dem Hauptaltare unter Michaels Siege die Aufschrift gesetzt hat: Jacobus de Neritus discipulus Gentili de Fabiano pinxit, Bellini starb, im Jahre 1470, und erlebte den Trost, von seinen Söhnen übertrofen zu seyn. Diese waren Gentile und Johann Bellini, wichtige Namen in der Kunstgeschichte von Venedig, deren zumal der leztere Epoche machte, indem er den Grund zu jener Vollkommenheit legte, wozu sich die Kunst zu koloriren in Venedig aufgeschwungen hat.

Gentile wurde gebohren im Jahre 1421, und drei Jahre darauf Johann Bellini. Beide arbeiteten in gröster Eintracht zu Venedig, und theilten die erhaltenen Aufträge brüderlich untereinander. Der Saal des grossen Rathes, und die Verbrüdernngen Johanns und Markus beschäftigten ihren Pinsel. Allein diese Arbeiten waren noch auf nassem Kalke. Nun kam die Zeit, eine neue Art, mit Oelfarben zu malen, wie sie in Flandern Johann von Eyk erfunden hatte, auch in Italien zu verbreiten. Es war dazumal in Venedig Antonello von Messina, welcher die Oelmalerei in Flandern erlernet hatte. Johann Bellini sah ihm seine Griffe ab, und zog die junge Kunst so sorgfältig heran, daß er hiemit der Stifter einer Schule wurde, woraus die grösten Koloristen getreten sind. Man kann sagen, daß er den trocknen Stil seiner Vorfahrer in einen sanften und verblasenen umgeschaft, und bei Vervollkommenung des Kolorits allenthalben

die

die Natur zu Rathe gezogen hat. Er brachte es im Kolorite weiter, als man insgemein dafür hält, weil man gewohnt ist, alles Verdienst den stärkeren, ich verstehe den Giorgione und Tizian, beyzulgen. Man halte Bellinis viele Madonnen, deren sich Venedig rühmt, an jene bei S. Zacharia, welch' ein Abstand! inzwischen war die Vollkommenheit seines Pinsels kein Werk des Ohngefährs, sondern des Nachsinnens. Nur stuffenweise gelangte er zu der Höhe, auf welcher wir dieses Gemälde sehen. Wer in der Meinung ist, Giorgione und Tizian haben sich aus eigener Kraft aufgeschwungen, muß diese Schilderei des Bellini nicht gesehen haben, so deutlich erkennt man an ihr den Lehrer Tizians. Nicht das Kolorit nur gewann unter Bellinis Pinsel, sondern auch Reiz, Ausdruk der Empfindung, Seelenruhe, artige Gewänder, leichte Stellungen veredeln seine spätern Figuren. Wer nur desselben Erstlinge in der Malerei, und einige steife Madonnen gesehen hat, kann sich hievon keinen Begriff machen. Er malte unzählich viele Porträte, deren einige die Ehre hatten, selbst dem türkischen Sultan, Mahumet dem Zweiten, Neigung zur Malerei einzuflössen. Mahumet verlangte, den Künstler bei sich zu haben. Der Rath von Venedig wollte Johann nicht entbehren, und schickte dessen Bruder Gentile dahin. Gentile nach seiner Wiederkehre aus Konstantinopel starb nah am achzigsten Jahre seines Alters 1501, und Johann gelangte bis zum neunzig-

 sten,

sien, als er seinen Pinsel um das Jahr 1514. verlassen muste.

So groß auch sein eigen Verdienst war, kam es doch demjenigen nicht gleich, so er sich durch Heranziehung vortreflicher Schüler gemacht hatte. Man kann sagen, er habe beinah die ganze Gegend belebt. Unter den vielen Schülern haben sich Johann Cima da Conegliano, Christophoro Parmese, Girolamo Santa Croce, Vicenzo Catena, Andrea Previtale, und Bellin Bellino hervorgethan. Auch in Vicenza standen zwei Brüder Montagna auf, Bartholomeo und Benedetto, die der Schule des Bellini Ehre machten, und in ihrer Vaterstadt Vicenza um das Jahr 1500. in grosser Achtung standen. Allein höher als alle diese schwangen sich drei vorzügliche Schüler auf, Giorgione von Castelfranco, Tizian Vecelli von Cadore, und Franz da Ponte Bassano.

Giorgione und Tizian waren unstreitig die grösten Koloristen. Giorgione, eigentlich Georg Barbarelli wurde im Jahre 1478 zu Kostelfranco gebohren, und war also nach der wahrscheinlicheren Rechnung nur zwei Jahre älter als Tizian. Beide giengen in Bellinis Schule, beide machten große Fortschritte, wenn gleich Giorgione schien, dem Tizian einen Vorsprung abgewonnen zu haben. Was Vasari will, daß Tizian in Giorgionis Schule übergegangen sey, davon weiß Ridolfi nichts, der mehr Glauben verdient:

es

es ist auch um so weniger wahrscheinlich, je geringer der Unterschied zwischen ihrem Alter ist, und je näher dazumal Johann Bellini dem Ende seines Lebens, und der Vollkommenheit seiner Kunst war. Uibrigens ist es gewiß, daß Bellinis Schüler, was ihr Lehrer rühmlich begann, mit Muthe vollendet haben.

Dem Fleische gab Giorgione Weichheit und Leben, dem Schatten Kraft und Nachdruk, den Körpern Rundung und Erhebung, dem Kolorite Stärke zugleich und Wärme, in welcher lezten Eigenschaft er vorzüglich seinen großen Nebenbuhler Tizian hinter sich gelassen hat. Allein alle diese Verdienste beziehen sich einzig auf den Mechanismus: die eigentliche Kunst gewann noch bisher nichts, als Sprache, oder die Fertigkeit, sich auszudrüken. Hingegen waren die Gedanken noch so, daß es zweifelhaft schien, ob sie auch den Ausdruk verdienen. Daß in einer Vorstellung des Sieges wider Goliath der streitende David sich mit Giorgionis Porträte begnügen muste, war dazumal ein gewöhnlicher Fehler, der spät noch auch den besten Künstlern anklebte. Aber die bizarren Zusammensetzungen waren unserm Giorgione ganz eigen, und zeigten wie weit noch seine Begriffe von dem wesentlichen der Kunst abgestanden haben. Inzwischen gefielen seine Porträte außerordentlich: Die Wärme und die Kraft seines Kolorits schmeichelte der Eitelkeit derjenigen, die sich verewiget sehen wollten. Man findet deren vorzüglich in Florenz, und Venedig, und in den Galerien, die

 sie

sie von daher aufgekauft haben. Er starb viel zu früh an der Pest. Mit Rechte konnte man sich von ihm noch größere Fortschritte versprechen; allein er muste schon 1511 als er noch erst 33 Jahre alt war, von der Bühne abtreten, und den Ruhm der Vollendung seinem Nebenbuhler Tizian überlassen.

Giorgione hatte viele Schüler, deren aber die meisten nach dem frühen Hintritte ihres Lehrers, oder wol auch vor demselben in andere Schulen übergiengen. Die vorzüglichsten waren Johann Anton Pordenone, Sebastian del Piombo, und Johann Nanni von Udine. Die beiden leztern giengen nach Rom, und schlugen verschiedene Wege ein; denn Sebastian hieng sich an Michael Angelo Buonarotti, und ward Raphaels vielmehr Gegner als Nebenbuhler: Nanni hingegen bewunderte den großen Raphael, ward sein Schüler und Gehilfe.

Johann Nanni gebohren in Friaul zu Udine 1494. nachdem er mit Raphaelen in Rom Bekanntschaft gemacht hatte, wurde durch eigenen Hang, oder durch Umstände auf eine ganz andere Art Malerei gelenkt: Landschaften, Blumen, Früchte, Vögel, und allerlei Thiere waren seine Lieblingsgegenstände, wodurch er nicht sowol Raphaels Schüler, als dessen nüzlicher Gehilfe ward: denn da Raphael selbst die Figuren seiner Gemälde oft Schülern überließ, muste ihm Nanni nicht anders als willkommen seyn, wel-

cher

cher nicht nur ein schönes Kolorit von Venedig, sondern auch die Fertigkeit mit sich brachte, derlei Nebendinge auszuführen. Es war für Raphaelen gewiß bequem, nachdem er an seiner berühmten Zäzilia, und den nebenstehenden Figuren seine Kunst erschöpft hatte, die Orgel, und andere musikalische Werkzeuge unserm Nanni zu überlassen. Der heutige Geschmak, unsere Zimmer auszustatten, sollte wol billig diesem Künstler eine Ehrensäule errichten: denn kaum wurden die Stukarbeiten in den Ruinen des Kaisers Titus entdekt, so spürte er dem Geheimniß der Alten glüklich nach, und fand die Manier, seine neuen Stukarbeiten auf eine gleiche Stufe zu heben. Nun konnte es an Bestellungen nicht fehlen; es öfneten sich ihm die Logen des Vatikans, die Engelsburg, und der Palast Chigi. Einige Landhäuser, selbst Florenz und Venedig wollten von seiner Hand Denkmäler dieser jungen Kunst haben. Aber noch wichtiger mag es vielen Liebhabern der Verzierungen scheinen, daß Nanni Erfinder der so beliebten Grotesken seyn soll. Wenn gleich Vasari diese Ehre der Erfindung dem Morto del Feltro einem Florentiner beilegt, so hat doch Johann von Udine unter Raphaels Aufsicht in dieser Art von Verzierungen ausgezeichnete Verdienste. Er wuste Sphinxe und Chimären, Menschen und Thiere, Blumen und Laubwerke so artig ineinander zu flechten, daß sie dem Auge, zwar ein müssiges, aber wie man will, ein sehr angenehmes Spiel gaben. Die wahre Kunst weis zwar um diese Geburten der ausschweifenden Phantasie

 nichts

nichts, sie drangen erst durch, als die Kunst bereits in den Zügen lag, sind ganz außer dem Ziele der edlen, sitten bessernden Künste, und Vitruv sah sie als einen Beweis des verderbten Geschmakes an; allein das hindert nicht, daß sie noch heute in unsern Palästen freundschaftlich aufgenommen werden, wo man sich schämen würde, einem berufenen Gemälde von Raphaels Pinsel Herberge zu gestatten.

So nüzlich übrigens Johann von Udine dem Raphael von Urbino war, so gefährlich konnte ihm Sebastian del Piombo werden, wäre er anders mit dem Wesen der Kunst bekannt gewesen. Er brachte ein schönes Kolorit nach Rom aus Bellinis, und Giorgionis Schule. Aber seine Zeichnung taugte nicht, seine Hand war schwer, seinen Ideen fehlte es an Feinheit, sein Genie reichte nicht zu großen Unternehmungen, und so viel er bei Giorgione am Kolorite gewonnen hatte, so wenig hat er je vom Edlen der Charaktere, und von der weisen Mässigung der Afekte gehört, kurz er war ein mechanischer Maler. Dennoch glaubte Michael Angelo Buonarotti den Mann gefunden zu haben, der mit seinem schönen Kolorite Raphaels Pinsel drüken könnte. Als Raphael seine bewunderte Verklärung malte, machte Michael Angelo unserm Sebastian Mut, derselben eine Erwekung des Lazarus entgegen zustellen. Damit auch an Ideen nichts fehlen möchte, gab er die Zeichnung selbst dazu. Aber Sebastian hatte nicht Michael Angelos

Geist

Geist, und blieb im wesentlichen Theile der Kunst so weit hinter Raphael, daß sein Gemälde, ungeachtet des herrlichen Kolorits, die gehoffte Wirkung nicht hervorbrachte. Um so besser gelangen ihm Porträte, wodurch er sich, da er deren eine große Anzahl verfertigte, bei Ruhm und Ansehen erhielt. Er wurde zu Venedig gebohren im Jahre 1486 und starb zu Rom 1547.

Pordenone war also aus Giorgionis berühmteren Schülern der einzige, welcher in Venedig blieb, Tizians Eifersucht zu weken. Er brachte es auch so weit, und wurde von Kennern so sehr geschäzt, daß Tizian allerdings zu eifern Ursache fand. Sein eigentlicher Name ist Johann Anton Licinio, welchen leztern er selbst mit Regillo vertauschte, aber der Name Pordenone von seinem Geburtsort in Friaul wurde allgemeiner. Seine Stärke war vorzüglich im Kolorite und in der Rundung seiner Figuren: allein durch den Wetteifer mit Tizian gewöhnte er sich auch an eine richtige Zeichnung, und an eine freie Behandlung seiner Gemälde. In einem Kloster malte er bewafnet, weil er sich für Tizians Ränken nicht sicher dünkte: und als er den Auftrag zu einem Gemälde erhielt, wozu Tizian schon bestimmt war, riethen ihm seine Freunde, Venedig zu verlassen. Ob man dem Tizian nicht zu viel that, will ich nicht entscheiden: aber es ist gewiß, daß er dem Pordenone feind war. So wenig dieß dem Charakter Tizians Ehre bringt,

mag es doch der Kunst vortheilhaft gewesen seyn: denn nichts erschlafft so sehr, als die Gewißheit, keinen Nebenbuhler zu haben. Pordenone kehrte denn doch wieder nach Venedig, genoß daselbst große Achtung, und erhielt viele Aufträge nicht nur in Kirchen, sondern auch im Saale der Pregadi. Er wurde gebohren 1484, und starb 1540 in Genua. Er hatte seines Bruders Sohn Julius Licinius Pordenone zum Schüler, der dem Lehrer Ehre machte, und 1561 in Augsburg starb.

Was das Schiksal dem Giorgione versagt hatte, gönnte es seinem Liebling Tizian, leitete ihn durch eine mühesame Bahn von mehr als neunzig Jahren, und führte ihn ans glänzende Ziel der Vollkommenheit. Er erschien im Jahre ~~178.~~ 1477 und heißt mit seinem vollen Namen Tizian Vecelli von Kador einem alten Schlosse an den Alpen, wo er gebohren wurde. Seine erste Manier war noch etwas hart, wie jene frühere seines Lehrers, besserte sich mit dieser, und wurde noch weicher, entweder in der Schule, wie Vasari will, oder wahrscheinlicher nach den Mustern des Giorgione; denn beide waren ohngefähr in gleichem Alter, beide in Bellinis Schule. Wenn wir sagen, daß Tizians Kunst zur Vollkommenheit stieg, so nehmen wir Rükficht auf den mechanischen Theil, das ist, auf die Warheit des Kolorits. Hierinn ahmte er die Natur nach, und erreichte sie. Er bemerkte zuerst, wenigstens im ganzen Umfange, welche Ab-

ǟn-

änderungen die umgebende Luft an den Lokalfarben hervorbringe. Seine Bemühungen, der Natur getreu zu bleiben, gelangen ganz, und sezten dem Kolorite, in Rüksicht auf Wahrheit, die Krone auf. Auch seine Ideen erheben sich bisweilen durch Feinheit der Köpfe, aber nur selten. Es scheint, wenn es gelang, gleichsam ein Werk des Ohngefährs zu seyn, oder gewiß des dunkeln Gefühls, so gar oft in der Irre läst. Gemeiniglich sind seine Madonnen Landmädchen aus Friaul, sein Salvator ist eine kalte grosszügige Figur, in Geschichten der Römer und Griechen werden Venezianer verewiget, und seine Venussen und Danaen sind Abbildungen bekannter Schönen. Inzwischen hatte es Tizian gemeinschaftlich mit allen grossen Künstlern derselben Zeit, daß seine Figuren, wenn sie gleich nicht allerdings richtig gezeichnet sind, mehr sich durch Ruhe, als durch Ungestüme unterscheiden, in Stellungen und Gebärden Anstand, Würde haben, auch beim mächtigen Ausdruk der Empfindungen nicht leicht über die Schranken gehn, der Natur getreu, aber auch nur selten über dieselbe erhaben. Man sieht an den bewunderten Malereien dieses großen Künstlers, daß wir denn doch bei all unserer Vollkommenheit des Kolorits weit hinter den Künstlern des Alterthums stehen können: denn wenn sich Griechenland des Vorzugs rühmt, versteht es nicht Schatten und Licht, nicht die Wirkung der umgebenden Luft, nicht die Weichheit und Stärke des Pinsels, nicht den Zauber des Helldunklen — sondern den Ausdruk der Seele,

vor-

vorzüglich des Charakters. Tizian starb an der Pest im Jahre 1576., ein Greis von 96 Jahren, wiewol andere sein Alter noch höher angeben. Nichts ist natürlicher, als daß ihn am Ende das Auge verließ. Seine lezten Gemälde haben also weder die Reinlichkeit des Pinsels, noch die Rundung mehr.

Dieser Künstler bildete große Schüler, und hatte große Zeitgenossen, unter welchen er jedoch den Plaz des grösten Koloristen behauptet hat. Von seinen Zeitgenoßen haben wir bereits Giorgione, Johann Anton Pordenone, Sebastian del Piombo, und Johann Nanni von Udine genannt: aber Franz und Jakob da Ponte, Schiavone, Muziano, Paul Veronese, und Joseph Salviati haben zu gleicher Zeit mit Tizian dem venezianischen Pinsel Ehre gemacht, ohne in dessen Schule zu gehören. Man kann aber nicht wol zweifeln, daß auch diese, zumal die späteren, aus Tizians Werken wenigstens zum Theile sich gebildet haben, wenn sie gleich gemäß ihrem natürlichen Hange, oder in Kraft ihrer ersten Bildung auf verschiedenen Wegen einhergegangen sind.

Unter Tizians Schülern war sein eigener Bruder Franz Vecelli, dessen schnelle Fortschritte einen großen Künstler versprachen: allein er ward Soldat, Künstler, und dann Handelsmann: die Malerei war ihm also nur Nebensache.

Horaz Vecelli Tizians Sohn starb zu frühe. Er malte Porträte und Geschichten, reichte aber an das Kolorit seines Vaters nicht: denn früh kam in sein Herz die Sucht nach Verschwendung, ließ ihm keine Musse, sich zu üben, und rief ihn frühzeitig ins Grab. Auch Marcus Vecelli Franzens Sohn, und Tizianello des Markus Sohn blieben der Manier des großen Tizian getreu, deren jedoch der leztere seinen Pinsel vorzüglich mit Porträten beschäftigte.

Aus Tizians Familie ist noch ein anderer bekannt, der an vielen Werken, die man für Tizians hält, großen Theil hat. Er heißt Girolamo, oder wie Ridolfi will, Lorenzo da Titiano, arbeitete lange in Tizians Hause, half ihm bei gemachten Bestellungen, und gab auch eigene Schildereien, die der großen Aehnlichkeit wegen für Werke Tizians galten. Er ist daher nicht so, wie er es verdiente, bekannt geworden; aber ohne ihn würde Tizians Pinsel den Galerien der großen nicht so fruchtbar gewesen seyn.

Santo Zago kam der Manier und der Vollkommenheit seines Lehrers sehr nahe. Man erstaunet vor einigen Gemälden, daß sie nicht Tizians Werke sind. von dieser Art ist zu Venedig vorzüglich der junge Tobias in der Kirche S. Catharina. Er war der spätern Schüler einer: denn er wurde bekannt, als Tizian bereits im hohen Alter stand, gegen das Jahr 1560. Schade, daß wir von diesem Künstler nicht

nur

nur der Gemälde, sondern auch der historischen Nachrichten nur wenig haben.

Paris Bordone zu Trevisa gebohren 1465 gehört zu Tizians früheren Schülern, und genoß vermutlich auch den Unterricht des Giorgione, dessen Manier und warmer Pinsel ihm vorzüglich gefiel. Er malte viel in Frankreich, wohin er von Franz I. berufen wurde, und viel in Venedig, zumal nach seiner Wiederkehre, wo er 1540 starb.

Allein Tizians vorzüglichste Schüler waren unstreitig Jakob Robusti, genannt Tintoreto, und Jakob Palma der ältere, von welchen wir, weil sie in der Folge eigene Schulen errichtet haben, auch besonder handeln wollen. Für dießmal haben wir noch aus Bellinis Schule Franz da Ponte Bassano, und dessen berühmteren Sohn Jakob da Ponte nachzuholen, um alle die Früchte des bellinischen Unterrichts, wodurch die Kunst in Venedig zu ihrem Ruhme gestiegen ist, im Zusammenhange zu zeigen.

Franz da Ponte kann allerdings Bellinis berühmteren Schülern beigezählt werden, nicht sowohl um seiner eigenen Verdienste willen als seines Sohnes wegen, Jakobs da Ponte, welcher in die Zahl der besten Künstler von Venedig gehört. Das Jahr, in welchem Franz da Ponte gebohren wurde, ist unbekannt. Seine Vaterstadt war Vicenza, er hielt sich aber daselbst nicht

lange auf, sondern ließ sich in Bassano nieder, woher er und seine Nachkommen den Beinamen erhielten, unter welchem sie bekannter als unter ihrem Geschlechtsnamen sind. Darauf begab er sich nach Venedig in die Schule des Jakob Bellini, und nahm desselben Manier an. Er konnte sich noch von der Steifigkeit seines Zeitalters nicht loswinden, und man nimt die Reste derselben noch an den Malereien seines Sohnes gewahr, wenigstens in Rüksicht auf Zeichnung, wenn sich gleich Jakobs Pinsel in der Folge von Freiheit empfohlen hat.

Jakob da Ponte, insgemein Bassano genannt, hatte keinen andern Lehrer als seinen Vater Franz Bassano, ausser daß er sich, wie alle seine Zeitgenossen in Venedig, aus Tizians Werken ersah. Denn daß er in die Schule des Bonifaz Bembi gegangen sey, wie die meisten Nachrichten angeben, läßt sich mit der Zeitrechnung nicht wohl vergleichen. Jacob da Ponte wurde zu Bassano im Jahre 1510 gebohren. Nun ist uns zwar das eigentliche Geburts Jahr des Bonifaz Bembi unbekannt; dennoch wissen wir, das er ein Schüler Jakobs Palma des älteren war Dieser Palma kam erst im Jahre 1540 auf die Welt und war hiemit 30 Jahre hinter unserm Jakob da Ponte. Es ist also nicht glaubwürdig, daß Bonifaz, des Palma Schüler, der Lehrer des Jacob Bassano gewesen sey.

Dieser Jacob da Ponte verließ Venedig nach dem Tode seines Vaters, und brachte die meiste Zeit seines Lebens in Bassano zu. Man kann sagen, er habe sich durch ein fleissiges Studium der Natur einen selbst eigenen Stil gebildet. Ich will aber hiemit jungen Künstlern diesen Weg nicht empfehlen. Die Natur studiren, ist allemal notwendig, aber wer dabei stehen bleibt, kann an das Ziel der Kunst nicht gelangen. Es liegt in diesen Worten eine Zweideutigkeit, die nicht nur einzelne Künstler, sondern ganze Schulen irre geführt hat. Ein Maler mus jedesmal die Natur zur Grundlage nehmen. Es stehet ihm nicht frei, an den Mädchenkopf einen Pferdehals zu fügen. Was in grossen Theilen lächerlich seyn würde, ist auch in kleinen Fehlerhaft, wenn es gleich nicht so sehr auffällt. Das allgemeine von Proporzion und Symmetrie der Theile von der Lage und Wirkung der Muskel, von der Richtung und dem Laufe der Adern, von der Senkung und Erhebung weicher Theile, von der Einbiegung und Aushebung der Umrisse; noch mehr von den Wirkungen der Localfarben, und von den Einflüssen der umgebenden Luft muß der Maler wenigstens in diesem Verstand der Natur abnehmen, daß er derselben nicht zuwieder handle. Es ist dieß schon für sich so schwer als wichtig. Daher man angehenden Künstlern nicht früh genug empfehlen kann, die Natur zu studieren. Aber wenn man die Empfehlung zu weit treibt, wird die Natur zur Gegnerinn der Kunst. Der Natur getreu bleiben, heißt, die allgemeinen Erfodernisse derselben befriedigen, oder was einerlei ist,

nie

nie eine Figur so zeigen, daß sich deren die Natur schämen müßte. Aber wähnt der Künstler, er bleibe der Natur nicht getreu, wenn er sie nicht so wie sie sich vor ihm aufstellt, genau kopirt, so kennt er noch gewiß das Ziel seiner Kunst nicht. Die Natur giebt ihm die Zeichen des Ausdrukes in lebenden Mustern, aber die Kunst heißt ihn, die Muster edler zu denken, als sie auf Gassen umherlaufen, und die Zeichen des Ausdrukes edleren Gedanken anzupassen, so bleibt die Natur zwar immer die Grundfeste, worüber die Kunst baut, aber das Gebände wird den doch edler und reizender seyn, als wäre es der Natur einzig überlassen worden.

Bassano blieb der Natur allzugetreu, und was noch schlimmer ist, beschrenkte er die ganze Natur auf sein Haus und auf die Gegend von Bassano. Seine Kinder, seine Gattinn, und sein Hausgesind waren die Modelle zu Figuren, er studirte nach den Thieren, die er zu Hause hielt, und kopirte auf Schildereien die Gegenden seines Landes. So huldigte er der Warheit, aber edle Auswahl konnte nicht statt haben, noch weniger Ideale. Das Studium der Natur führt den Künstler nur dann an sein erhabenes Ziel, wenn er an die Charaktere verschiedener Menschen die Bedeutung physiognomischer Zeichen hält, untersucht, wo der Charakter oder das Zeichen mangelhaft ist, und in Figuren, die einen ähnlichen Charakter haben sollen, sich bestrebt, dem einen Mangel, oder dem andern zuvorzukommen. Allein Jacob da Ponte gab sich mit wenigerm zu frieden, und schilderte die

Natur, wie sie vor seinen Augen lag. Daher ist die Seele seiner Figuren, zumal wie sie auf die Gesichter austritt, meist roh und gemein, die Gewänder schwer, hart, oder unordentlich, und die Stellungen wie die Gebärden zwar nicht übertrieben, aber nach dem alltäglichen Schlage. Inzwischen müssen wir ihm die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß wenigstens auf einigen Schildereien Stellungen vorkommen, die artiger sind und Geistvoller, als wohl die gemeinen Köpfe versprochen haben.

Die Italiener sagen von ihm, er habe sich auf die Füße nicht verstanden. So viel ist gewiß, daß er sie gemeiniglich zu verbergen suchte, und wenn er das nicht konnte, daß sie meist unförmlich erscheinen. Uiberhaupt schien er kein Freund von nakenden Theilen. Ob er nur Zeit gewinen wollte, oder wirklich zu viel Schwierigkeit fand, dieselben gehörig auszudrüken, läßt sich nicht wohl entscheiden. Uibrigens hat er in Thieren und Landschaften einen entschiedenen Vorzug vor vielen Malern Italiens.

Man könnte hier fragen, ob dieß das einzige Verdienst unsers Bassano war, oder worinn eigentlich dasjenige bestehet, so ihm in Venedig einen Plaz unter den ersten Künstlern angewiesen hat. In der Antwort auf diese Frage müssen wir, die wesentlichen Theile der Kunst vorbei, bei Eigenschaften stehen bleiben, die dem Mechanismus angehören, und der Schule von Venedig

dig

dig eigen sind. Sie beziehen sich alle auf Warheit, zumal in der Farbengebung. Ein verständiges Kolorit, eine natürliche Fleischfarbe, ein fester ungezwungener Pinsel stehen oben an. Von den eigentlichen Kunsttheilen läßt sich beinah nichts, als hie und da lebhafte Stellungen, Ausdruck der Empfindung, und Theilnehmung der Figuren an der Handlung der Schildereien anempfehlen. Charaktere gehn gröstentheils leer aus, und scheinen Bassanos Sorge nicht gewesen zu seyn. Er erreichte ein Alter von 82 Jahren, und beklagte am Ende seines langen Lebens, daß er izt erst, da er zum lernen nicht mehr aufgelegt ist, die wahre Art zu malen einsehe. Ob er hiemit den philosophischen Theil der Malerei von dem mechanischen unterschieden, oder nur neue Manieren des Mechanismus verstanden habe, mögen diejenigen untersuchen, denen es nicht an Gelegenheit mangelt, die letzteren Werke dieses Künstlers mit den mittlern zu vergleichen.

Er hatte vier Söhne der Kunst eingeweiht, alle, wie leicht zu erachten ist, seine Schüler. Franz da Ponte gebohren 1550, gestorben 1594. Johann Baptista da Ponte geb. 1553 gest. 1613. Leander da Ponte geb. 1558, gest. 1623, und Hieronymus da Ponte geb. 1560., gest. 1622. von denen sich aber nur Franz und Leander berühmt gemacht haben: Denn die zwei übrigen, Hieronymus und Johann Baptista, begnügten sich mit der Fertigkeit, ihres Vaters Gemälde so genau zu kopiren, daß sie den Originalen gleichgehalten wurden.

Franz da Ponte brachte es in historischen Gemälden so weit, daß er seine Werke neben Palma, Tintoret und Paul Veronese im herzoglichen Pallast auf stellen konnte. Allein er starb zu frühe, indem er sich aus Melancholie im 44ten Jahre seines Alters todt fiel. Sein jüngerer Bruder Leander erreichte ein Alter von 65 Jahren. Auch dieser stellte eine seiner Schildereien im herzoglichen Pallast, und zwar im Rathe der zehn Männer auf. Allein seine gröste Stärke war in Porträten, womit er denn auch in der Rathstube die Vermählungsgeschichte des Doge Ziani mit dem Meere beleget hat.

Wir haben izt noch von Jakob Robusti, insgemein Tintoreto genannt, von Jakob Palma dem älteren, von Andrea Schiavone, von Paul Veronese, und Hieronymus Muziano zu reden, welche alle zur glänzenden Epoche von Venedig gehören. Sie waren nicht alle Tizians Schüler, wiewol sie sich alle aus Tizians Werken mehr oder weniger gebildet haben: in Tizians eigentliche Schule gehören nur Tintoret und Palma.

Tintoreto, wie ihn die Italiener nannten, weil sein Vater die Färbekunst trieb, oder nach seinem wahren Namen Jakob Robusti war einer der rüstigsten Maler, die je gewesen sind, ein Künstler vom unbändigen Eifer, aber, wie gemeiniglich, ohne Geduld. Nur Lucas Giordano mit einigen Flammän-

dern

dern mag sich ihm an die Seite stellen. Die Italiener vergleichen seinen Pinsel zu dem Blize. Allein die eiligsten Werke sind selten die besten: ein Erzeugniß der Kunst, soll es gesunden Grundsätzen treu seyn, will überdacht, will mit Uiberlegung ausgeführt seyn. Man denkt sich also leicht, daß Tintorets Malereien noch etwas zur Vollkommenheit fehlen mag. Er ward zu Venedig gebohren im Jahre 1512. In Tizians Schule erwarb er sich ein vortrefliches Kolorit, und studirte die Zeichnung nach Michael Angelo: allein die Eile des Pinsels vertrug sich nicht wol mit der Richtigkeit dieses großen Zeichners, zumal in gigantischen Zusammensezungen, und bei einer Legion von Figuren, womit Tintorets weitläufige Schildereien vollgefüllt waren. Dieß mag Ursache seyn, daß seine Malereien, und oft die Figuren auf eben demselben Gemälde von so verschiedenem Werthe sind. Hannibal Caracci sagte, er habe oft den Tintoret so gut als Tizian, oft auch unter sich selbst gefunden. Die drei Säle zu Venedig in der Schule von S. Rocco, deren zwei überaus geräumig sind, enthalten eine ganze Galerie von Tintorets Hand. Aber nur wenig Werke unter den vielen gelangen ihm vortreflich. Manche Malereien haben ein frappantes und ausserordentliches Kolorit, die meisten aber sind so sparsam mit Farben gedekt, daß sie, zumal in Venedig, sehr gelitten haben. Bisweilen erscheinen Figuren, wie aus der edlern Natur gewählt, mit einer stattlichen Bildung, mit feinen Gebärden, und reizenden Stellungen: aber ein ander-

mal, und man kann wol sagen, gemeiniglich kämen sie aus den Händen der alltäglichen Natur, glücklich, wenn sie den Händen der rohen entkommen sind. Die Gewänder erscheinen oft unordentlich, die Stellungen gewaltsam und übertrieben, die Handlungen unanständig, die Ideen niedrig, und die Charaktere gemein. Man kann hieraus mit Grunde schließen, daß in seiner Seele nicht nur die Grundsätze von dem Wesen der Kunst unentwikelt lagen, sondern daß auch das dunkle Gefühl, dem wir einige wol geratene Figuren zu danken haben, nicht hinlänglich geläutert war, sonst würde es nie dahin gekommen seyn, daß auf eben derselben Schilderei die Hauptfigur aus der niedrigen Natur genommen, hingegen andere, oft unbedeutende Figuren, mit allen Reizen der Kunst ausgestattet wurden. Dasjenige, wodurch er sich zuerst bekannt gemacht hatte, waren einige Malereien für die Schule von S. Markus. Der Rath von Venedig beschäftigte darauf seinen Pinsel. Nun erhielt er weitläufige Bestellungen nach Mantua und in Venedig. Er erreichte ein Alter von 82 Jahren, und starb 1594. Unter seinen Schülern haben sich Belisar Corenzio, Jakob Palma der Jüngere, Martin de Vos, und Johann Rotenhammer hervorgethan. Der erste hat sich später in Neapel niedergelassen, und durch sein böses Herz den Ruhm verdunkelt, worauf ihm seine Fähigkeit in der Kunst Anspruch gab. Die Begierde, den ehrenvollen Auftrag zur Bemalung der Kapelle des h. Januar zwischen sich, und zwischen Joseph Ribera,

oder

oder dem sogenannten Spagnoleto zu theilen, erlaubte ihm der Ränke so viel, daß Guido Reni floh, und Domenichino endlich den Drükungen unterlag. Von Jakob Palma dem jüngeren wird besser unten die Rede seyn. Martin de Vos aus Antwerpen brachte Tintorets liebliches Kolorit nach den Niederlanden, und Johann Rottenhamer aus München, dessen kleine historischen Gemälde sehr beliebt geworden sind, setzte sich nach seiner Wiederkehre aus Italien, in Augsburg fest. Tintoret hatte einen Sohn, Dominik Robusti, der dem Vater nicht gleich kam, und 1637 im 75 Jahre seines Alters zu Venedig starb: dagegen trat die Tochter, Maria Tintoret, in die Fußtapfen ihres Vaters, und wurde eine berühmte Bildnißmalerinn. Sie versprach viel, starb aber 1590 im 30ten Jahre ihres Alters. Auch Johann Contarini kann Tintorets Schülern beigesellt werden; wenigstens hat er sich durch die Werke desselben aus einem Rechtsgelehrten zum Maler umgebildet. Er wurde zu Venedig gebohren 1549, malte Geschichten und Porträte in einer angenehmen Manier, und starb 1605. Er ist nicht mit dem Cantarini zu vermengen, der unter dem Namen Simon da Pesaro bekannt ist: denn dieser war ein würdiger Schüler des Guido Reni.

Nun übriget uns noch Jakob Palma der ältere von Tizians Schule. Er wurde gebohren im Jahre 1540. Sein Vaterland war das Gebiet von Bergamo. Früh kam er nach Venedig, um noch aus den lezten

Jahren des großen Tizian Vortheil zu ziehen. Er erhielt in dessen Schule ein weiches und liebliches Kolorit, so der Färbung in Tizians bester Zeit ähnlich war. Eine frische Fleischfarbe, die leichte Verschmelzung der Tinten, deren glükliche Harmonie und eine fleissige Ausführung, der man das mühesame nicht absah, wekte gar bald die Begierde nach Palma's Gemälden. Allein in der Folge fand man sich getäuscht. So vollkommen einige seiner frühern Malereien waren, so eilfertig schienen die späteren ausgeführt. Wenn ich die erstern vollkommen nenne, verstehe ich die Vollkommenheit des mechanischen Theils, vorzüglich des Kolorits; das geistreiche der Erfindung, die Feinheit der Ideen, den gewählten Ausdruk der Seele, sucht man vergebens auf Palmas Werken; daher ihm auch vorzüglich Porträte gelangen. Für seine beste Arbeit hält man die h. Barbara in der Kirche S. Maria Formosa: sie hat einen schönen, edlen Kopf, und das Fleisch ist mit vieler Delikatesse gemalt. Einige Gemälde, die man von seiner Hand in Venedig sieht, sind mit einem meisterhaften Pinsel ausgeführt; wie in S. Cassiano, in der Kirche Madonna dell' Horto, und in S. Maria Maggiore, jedesmal dieselbe Vorstellung, eine Versammlung von Heiligen, nach dem damaligen Geschmake Italiens. Er starb 1588 viel zu frühe, nur erst 48 Jahre alt.

Jakob Palma der jüngere war des ältern Neffe, nur vier Jahre jünger, als sein Oheim, denn er

wur-

wurde 1544 zu Venedig gebohren. Sie gehören nur in Ansehung des gleichen Namens zusammen, denn in Rüksicht auf Malerei schlugen sie verschiedene Wege ein. Dieser jüngere Palma begab sich, wie oben erwähnt wurde, in Tintorets Schule, und hatte nachher Gelegenheit, in Rom die Werke des großen Raphael, des Michael Angelo Buonarotti, und des Polydor Caldara zu studiren. Dadurch öfnete sich seinen Gedanken ein neues Feld. Er wurde bereits in Rom hochgeschäzt, und erhielt den ehrenvollen Auftrag, im vatikanischen Palaste einen Saal, und eine Galerie auszumalen.

In Venedig galt er nach Tintorets Tode für den ersten Maler: man findet aber in seinen Werken keinen wesentlichen Vorzug der römischen Schule, als einen edleren Geschmak in den Gewändern und in der Faltenlegung. Zulezt verderbte die Gewinnsucht seinen Pinsel. Die vielen Aufträge öfneten ihm große Aussichten. Er fieng an, eilig zu malen, wie Tintoret, sein ehemaliger Lehrer. Da er nun Fleiß mit Eile bis ins 84 Jahr verband, ist es leicht einzusehen, wie hoch die Zahl seiner Schildereien angewachsen seyn müsse. Er starb zu Venedig im Jahre 1628, und hinterließ außer Jakob Albarelli, Sanktus Peranda und Andrea Vicentino keinen Schüler. Albarelli starb zu frühe. Sanktus Peranda wurde zu Venedig 1566 gebohren und starb 1638. Er verfertigte viele große Schildereien, und wurde seines schönen Kolorits-

wegen hochgeschäzt. Andrea Vicentino 1539 zu Venedig gebohren, ist mehr von der Fertigkeit, und Annehmlichkeit seines Pinsels, als von wichtigeren Eigenschaften der Malerei bekannt. Seine Zeichnung ist sehr unrichtig: demungeachtet sieht man von ihm große und weitläufige Schildereien. Er starb 1614.

Palma der ältere zog zwei berühmte Schüler heran, den Lorenz Lotti aus Bergamo, und den Bonifacius Bembi aus Venedig. Lorenz Lotti war zwar von gleichem Alter mit unserm Palma, und vielmehr Gefährte, als Schüler desselben. Allein er ahmte Palma's Manier so genau nach, daß er in dessen Schule gezählt werden kann.

Bonifacius Bembi, oder Bonifaz aus Venedig hat es noch weiter gebracht: er ist einer der besten Maler von Venedig. Anfangs ahmte er den Stil, und die Manier seines Lehrers mit solcher Genauigkeit nach, daß man sie für Palma's eigene Werke hielt. Allein er blieb dabei nicht stehen, sondern belehrte sich auch aus Tizians Werken, und bildete aus Beiden seine eigene Manier. Die meisten Produkte seines Pinsels sieht man in den Kirchen von Venedig. Sechs allegorische Gemälde sind nach England gekommen; sie stellen die Triumphe nach Petrarcas Beschreibungen vor, des Amors nämlich, der Keuschheit, des Todes, des Rufes, der Zeit, und der Gottheit, welche zulezt über alles vergängliche siegt. Bei derlei Beschreibungen

gen hat es der Dichter leicht: er nennt uns seine Helden, und wir kennen sie aus der Religion, aus der Geschichte, aus der Philosophie: aber der Künstler, welcher sie vollkommen zeigen wollte, müste eines jeglichen Charakter in die Gesichtszüge und in den Bau des ganzen Körpers legen; ein Unternehmen, dem wol kein Pinsel in Venedig gewachsen wäre: Bembi arbeitete bis ins 62te Jahr seines Alters; aber sein Geburtsjahr ist mir unbekannt.

Vielleicht gehört auch Rocco Marconi in Palma's Schule, wenigstens soll er nach dessen Werken studirt haben. Dieser Künstler, ein großer Kolorist, ist weniger bekannt, als er es verdient hatte. Seine Ausführung war ungemein fleissig, daher man von ihm nur wenig Malereien sieht. Schon aus Palma's Werken wurde er mit Tizians Manier bekannt; er muß sie aber noch ganz besonder studirt haben; so vollkommen hat er sie in einigen Gemälden erreicht. Man staunt, wenn man in die Sakristei der Kirche S. Maria nuova eintritt, und glaubt eines der besten Gemälde von Tizians Händen zu sehn. Auch die Ehebrecherinn im Kapitel des Klosters S. Maria Maggiore ist ein großes Meisterstük. Ungeachtet der ausgezeichneten Verdienste dieses Künstlers haben wir von ihm keine andern Nachrichten, als daß er in Trevisa gebohren wurde.

Der

Der glänzendsten Kunstepoche von Venedig gehören noch drei Künstler an: die wir hieher verlegt haben, weil sie weder Giorgionis noch Tizians Schüler, sondern vielmehr des lezteren Zeitgenossen waren. Es sind nicht nur in Venedig, sondern auch überhaupt in der Kunstgeschichte berühmte Namen, Andreas Schiavone, Paul Veronese und Joseph Salviati.

Man räumt dem Andreas Schiavone in Ansehung des Kolorits einige Vorzüge selbst vor Tizian ein. So viel ist gewiß, daß seine Farbengebung wärmer war, und derjenigen des Giorgioni näher kam; aber Girogionis Pinsel war kräftiger, und die Rundungen gelangen ihm besser. Schiavone war kein Günstling des Glüks. In Dalmatien zu Zebenigo gebohren 1522 kam er noch jung, ohne Unterstüzung nach Venedig. Er ist einer der wenigen, die keinen Lehrer hatten. Tizians Malereien dienten ihm zum Muster im Kolorite, und mit den Kupferstichen des Parmeggianino muste er sich in Ansehung der Ideen behelfen. Durch viele Mühe gelang es ihm, ein Kolorit anzunehmen, welches zum Muster aufgestellt zu werden verdient, und die Ideen, zumal in weiblichen Köpfen, auf eine Feinheit zu heben, die in der Schule von Venedig nur selten gefunden wird. Das eine sah er dem Tizian, das andere dem Parmeggianino ab; aber beides erhielt er ohne einen ordentlichen Unterricht, und hatte es also nur seinem unbändigen Fleiße zu danken. Ungeachtet dieser entschiednen Verdienste blieb

er

er dennoch beinah unbekannt, und lebte bis an sein Ende in Dürftigkeit. Selbst Tizian, der sonst eifersüchtig genug auf seinen Ruhm war, ließ ihm Gerechtigkeit wiederfahren, und trug ihm in dem Büchersaale zu S. Marco drei Schildereien auf: auch Tintoret empfahl ihn mehrmal, stellte das Kolorit desselben zum Muster auf, pries dessen Ideen, und den Geschmak in Gewändern: der Dichter Aretino, ein Mann vom Ansehn in Venedig, und Schiavonis Freund, gab sich alle Mühe, einen Mann bekannt zu machen, welcher es so sehr verdient hatte: aber alle diese Bemühungen brachten den guten Schiavone nicht weiter, als daß er zulezt auf Kosten seiner Freunde begraben werden muste. Das Glük misgönnte der Schule von Venedig, daß Schiavone in allen Theilen der Kunst so wichtig würde, als er es vermutlich in besseren Umständen geworden wäre. Er muste kümmerlich für Brod arbeiten. Hiemit war nicht nur sein Geist unterdrükt, sondern es fehlte ihm auch an Musse zur Vorbereitung sowol, als zur Ausarbeitung. Seine Zeichnung ist unrichtig: wie konnte sie aber auch richtig werden, da es ihm an Gelegenheit fehlte, sich unterrichten zu lassen, und an Zeit, sich zu üben? die Dürftigkeit gab seinem Pinsel Eile, und zwang ihn, die Erzeugniße seines Fleißes wuchernden Bilderhändlern für geringe Preise zu überlassen. In einer Stadt, wo so viele Künstler Unterstüzung hatten, fand sie nur Schiavone nicht. Was hätte man sonst von einem Manne erwarten können, der das Geheimniß

niß fand, Tizians Kolorit mit Parmeggianinos Ideen zu verbinden? Schiavone that, was ihm seine Umstände erlaubten, arbeitete mit ununterbrochenem Fleiße bis ins 60 Jahr seines Lebens, und starb zu Venedig 1582. Die Nachwelt ist gerechter, und überhäuft ihn mit Ehren, da ihn seine Mitwelt darben ließ.

Paul Veronese kann sich eines günstigeren Glükes rühmen: er trat aber auch einen ganz andern Weg, der zwar nicht zur Vollkommenheit führt, aber insgemein den Beifall des grösseren Haufens erhält. Ein frisches und lebhaftes Kolorit, weitläufige Kompositionen, und eine genaue Nachahmung der gemeinen, manchmal auch der niedrigen Natur, sind Vorwürfe, die jedes Auge, so stumpf es auch übrigens sieht, messen kann. Unser Künstler wurde 1532 zu Verona gebohren, daher er in der Folge den Namen Paul von Verona, oder Paolo Veronese erhalten hat. Sein wahrer Geschlechtsname ist Caliari. Gabriel Caliari, Pauls Vater war Bildhauer, entdekte aber an seinem Sohne mehr Neigung zur Malerei, und gab ihn in die Schule seines Anverwandten Anton Badile. Sein Fleiß hub ihn bald empor, und er wurde in der Gegend umher nach Mantua, Tiene, Fanzolo, Vicenza berufen. Endlich kam er nach Venedig, wo es schwer war, sich aufzuschwingen, da Tizian, Palma der ältere, und Tintoret bereits im Besize ihres Ruhmes waren. Allein Paul fand im Kloster S. Sebastian

Un-

Unterstüzung, und erhielt daselbst in der Kirche viele Aufträge zu Gemälden, wodurch er gar bald in den Ruf eines großen Künstlers kam. Er benuzte den Geschmak seiner Zeit, kolorirte angenehm und hell, lieferte große Zusammensezungen, stattete sie reich mit Figuren aus, und füllte den übrigen Raum mit einer ansehnlichen Architektur. Drei Gemälde an der Kirchendeke, vorzüglich in diesem Geschmake, erhielten den grösten Beifall. Sie stellen die Vermählung der Esther, und den Triumph des Mardocheus vor. Bald darauf gab auch der Saal des großen Rathes unserm Künstler eine neue Beschäftigung: er erhielt den Auftrag, die Freierlichkeit zu schildern, womit sich Kaiser Fiedrich für den Gegenpabst Oktavian erkläret hat, ein magerer Gegenstand für die Kunst, aber reich an Figuren, und des Ortes wegen vortheilhaft.

Es war eben die Zeit, als man geschikte Künstler aufsuchte, um in der Bibliothek von S. Marko die Felder der Deke mit Malereien auszulegen: ein jeglicher Pinsel sollte deren drei zu deken haben. Paul Veronese stellte auf das erste drei Musen hin, deren die eine in die Flöte bläst, die andere auf der Viole spielt, und die dritte aus einem Buche singt, Amorn nebenher, als Erfinder der Musik: auf dem zweiten Felde erscheint die Geometrie in Gesellschaft der Arithmetik, und auf dem dritten steht über einem Fußgestelle, der Ruhm, welchem Dichter, Philosophen, und Geschichtschreiber Blumenkränze darbieten. Er erhielt

hier-

hierüber, selbst nach Tizians Urtheile von den Prokuratoren die goldene Kette, eine Ehre, die dem besten Künstler an dieser Deke zugedacht war.

Unter seine große Zusammensezungen mit einer herrlichen Architektur gehört in Verona Simons Gastmal, wo Magdalene ihr Salbengefäß auf die Füsse Jesu ausgoß. — Die Reinigung Marien im Tempel, und das heilige Kind, ebendaselbst im Jahre 1560 mit einem noch kraftvolleren Kolorit, als er bisher zu geben gewohnt war. — Dann zu Venedig die Mahlzeit des Pharisäers bei S. Johann und Paul — und auf der Insel S. Giorgio Maggiore im Speisesaal der Benediktiner die Hochzeit in Kana. Auf allen diesen Schildereien herrscht ohngefähr derselbe Ton, ein mächtiges Kolorit, reichhaltige Gruppen, schöne Architektur; dagegen gemeine Natur, Porträte an der Stelle zwekmässiger Charaktere, Gebärden, Stellungen, Empfindungen aus der Gegend von Venedig und Verona.

Paul Veronese kam nicht viel aus dem Bezirke seines Vaterlandes. Seine Reisen beschrenkten sich auf Trevisa, Tiene, Fanzolo, Vicenza, Padua, Mantua, Masiera. Er begleitete zwar den Prokurator von S. Marco, Grimani, nach Rom, hielt sich aber daselbst so lange nicht auf, als es nöthig gewesen wäre, durch die Schildereien eines Raphael, durch die Werke des Michael Angelo, und durch die schönen

Reste

Reste des Altertums seinen Ideen diejenige Feinheit zu geben, welche sich der Seele sogleich in den Jugendjahren bemächtigen sollte. Inzwischen scheint es denn doch, daß dieser kurze Aufenthalt in Rom nicht ohne Wirkung war. Seine späteren Werke zeugen von einer edleren Wahl aus der Natur, und der Grundsaz, welcher allem Anscheine nach in Caliaris Seele lag, die Kunst kenne keine heiligere Pflicht, als die Natur, sey es auch die rohe und alltägliche, treulich nachzuahmen, mag allmählig eine andere Richtung genommen haben, oder vielmehr in denjenigen übergegangen seyn, woran sich Feinde des Ideals zu halten pflegen: der Künstler müsse die schöne Natur nachahmen.

Wirklich sieht man hie und da, nicht ohne Verwunderung, Gemälde dieses Künstlers, woran die Ideen viel feiner, und wenigstens der edleren Natur abgenommen sind. Ich rede von der Venus in der Galerie Borghese nicht; sie mag Porträt seyn, wie es gemeiniglich die Venusse venetianischer Künstler sind. Aber die unglükliche Gemahlinn des Darius mit ihrer gefangenen Familie vor dem Helden Mazedoniens verdient unsere ganze Aufmerksamkeit. Dieß Gemälde ist zu Venedig im Pallaste Pisani. Die Königinn ist weiter nichts, als eine schöne Frau, und Alexander noch lange der Held nicht, den ein Kunstideal geben sollte, allein das feine, angenehme, reizende, so in den Köpfen der Figuren liegt, zeigt uns beim

ersten Anblik, daß hier Paul Veronese aus der Natur gewählet hat. Noch edler dünkt mich eine Madonna über dem Hauptaltare bei S. Joseph, gleichfalls in Venedig: es ist eine Anbetung der Hirten von dem Pinsel unsers Künstlers. Vor allen zeichnet sich die h. Jungfrau durch einen schönen Charakter, durch Wolwollen, Anstand, Eingezogenheit aus. Man kann sagen, der Künstler habe hier nicht nur die schöne Natur nachgeahmt, sondern auch Charakteristische Schönheit aufgesucht, eine wesentliche Pflicht, die den Nachahmern der schönen Natur nicht immer heilig war. Allein wirft man nun die Augen auf den Gemahl der heiligen Jungfrau, auf die Hirten, und zum Uiberfluße noch auf Hieronymus, der hier wol gar nichts zu thun hat, so findet sich der erste Grundsaz wieder, Nachahmung der gemeinen Natur. Diese Verschiedenheit bringt uns ordentlich auf den Gedanken, das Gute dieses Gemäldes gehöre dem dunklen Gefühle des Künstlers, so sich zu Rom gebildet, aber nicht entwikelt hat, das Gemeine hingegen der alten Gewohnheit an. Konnte ein kurzer Anfenthalt in Rom so viel Aenderung in Caliaris Ideen bringen, was würde erst ein immerwährender Anblik vortreflicher Muster, eine Verfeinerung der Begrife nach Grundsäzen, und ein jugendlicher Unterricht in dem, was schön, edel, zwekmässig in der Kunst ist, an einem Talente, wie Paul Veronese war, geleistet haben?

Phi=

Philipp der zweite rief ihn nach Spanien, aber der Künstler fand sich in Venedig zu gut, als daß er es verlassen wollte, und entschuldigte sich mit Aufträgen, die er für die Rathssäle angenommen hatte. Nach Spanien gieng also Fridrich Zuchero. Paul Veronese starb, nur 56 Jahre alt, 1588.

Es giebt von diesem Paul Caliari eine so ungeheure Menge Malereien in Venedig, in der ganzen Gegend umher, in Florenz, in Dresden, in Düsseldorf, in Frankreich, und anderswo, daß es nicht zu begreifen ist, wie eine Hand in nicht sehr vielen Jahren zureichen konnte. Allein er ließ sich von seinem Bruder, und von seinen Söhnen helfen. Sein Bruder hieß Benedikt, seine Söhne Karl und Gabriel. Benedikt Caliari wurde 1538 gebohren, und folgte seinem Bruder nicht nur in historischen Schildereien, sondern that sich auch in Architekturstüken hervor. Er überlebte seinen Bruder und starb 1598. Karl Caliari Pauls älterer Sohn, gebohren 1567, starb viel zu frühe 1596, als er noch nicht volle 30 Jahre alt war. Er machte in der Kunst so grosse Fortschritte, daß er seinem Vater gleich geachtet wurde. An Gemälden, woran er mit seinem Vater gemeinschaftlich Hand legte, konnten selbst Kenner seine Arbeit nicht unterscheiden. Die Italiener nannten ihn ihrer Gewohnheit nach Carletto, und es ist nicht zu zweifeln, daß manche Malereien von seiner Hand für Pauls Werke gelten. Gabriel Caliari, gebohren 1568

reichte an die Stärke seines Bruders nicht, wiewol er sein Alter auf 63 Jahre gebracht hatte, indem er erst 1631 gestorben ist. Nach Pauls Tode arbeiteten alle dreie gemeinschaftlich an dessen unvollendeten Werken, so wie sie, als er noch lebte, die vielen Aufträge gefördert hatten.

Hier verdienen noch **Paul Farinati**, und **Johann Zelotti** angemerkt zu werden, deren der eine Pauls Mitarbeiter, der andere bei Badile Mitschüler gewesen ist. Farinatis Kolorit empfiehlt sich von der Stärke nicht, die dem venetianischen Pinsel eigen ist; hingegen kam Zelotti, zumal auf nassem Kalke dem Paul Caliari sehr nahe. Der erste starb 1603 im 81 Jahre seines Alters: Zelotti erreichte kein so hohes Alter. Er wurde zu Verona gebohren 1530 und starb 1592.

Joseph Salviati gehört nicht so ganz der venetianischen Schule an. Er kam noch jung in die Schule eines Florentiners, des Franz Rossi, zu Rom. Dieser sein Lehrer ist mehr unter dem Namen Cechino del Salviati bekannt, weil er in Diensten des Kardinal Salviati gestanden hat, daher auch unser Salviati den Beinamen erhielt: denn sein eigentlicher Name ist Joseph Porta. Er wurde im Gebiete von Venedig 1535 gebohren, und lebte theils in Venedig, theils in Rom. Dort befliß er sich des schönen Kolorites, da lernete er eine korrekte Zeichnung, edlere Gedanken, und einen hohen Geschmak

in

in Gewändern. Die Malerei, welche Friedrichs I. Erniedrigung vorstellt, ist Salviatis Werk. Darauf erhielt er viele Aufträge in Rom und in Venedig. Die Bibliothek von S. Marko hat drei Schildereien von seiner Hand, worinn er den Herkules mit der Minerva, den Merkur mit dem Pluto, und die Tugend vorstellte, wie sie das blinde Glük verachtet. Auch sieht man im herzoglichen Palaste einige Werke seines Pinsels, und zu einigen Mosaiken in der Markuskirche hat er die Kartons gegeben. Er starb zu Venedig 1585, und zog viele Schüler heran, aus welchen aber nur Hieronymus Gambarato zu einer Stärke gelangte, die mit Palma wetteifern und Beweise der Kunst im herzoglichen Palaste aufstellen durfte. Gambarato nahm sich das Leben selbst, im Jahre 1628.

Wir haben bisher die venetianische Schule in drei Epochen gesehen. Die erste verliert sich in die dunkeln Jahrhunderte, in welchen die alte Kunst nicht sowol wieder auflebte, als in ihrem unglüklichen Stande, zu dem sie herabgesunken ist, unrühmlich fortschlich, und ihre Hand zur sogenannten Verzierung der Markuskirche anbot. Wir können diese Epoche in Rüksicht auf Venedig sehr wahrscheinlich mit dem zwölften Jarhundert anfangen, und bis auf die Zeiten des Squarcione, das ist, bis zum Anfange des fünfzehnten Jarhunderts hinausleiten. In dieser langen Zwischenzeit von 1100 bis 1400 machte die Kunst in Venedig nur sehr langsame Fortschritte, und gab uns keine

andern Namen, als eines Abbate Giovachimo, und nach langem Zwischenraume eines Guariento in Padua, welcher zwei Flore, und zwei Crivelli herangezogen hat.

Mit Squarcione und Bellini beginnt die zweite Epoche, nach dem Jahre 1400 und erstrekt sich bis auf die Zeit, in welcher Johann Bellini dem Pinsel eine Vollkommenheit gab, die wir billig als den Grund zur glänzenden Epoche von Venedig ansehen können. Dieser zweite Zeitraum faßt nicht volle hundert Jahre, wenn wir das kraftvolle Alter des Squarcione auf 1420 und Bellinis Verbesserungen auf 1500 ansezen. Es verdient, bemerkt zu werden, wie auf einmal so viel Leben in eine Kunst kam, die Jarhunderte, wie todt, dahin gelegen ist. Nun traten in Padua Niccolo Pizzolo, Matheo Pozzo, Marco Zoppo, Dario von Trevisa, Girolamo Schiavone, Bona, Ansuine, Compagnola, Arzere und vorzüglich Andrea Mantegna auf. Zu gleicher Zeit hub sich in Venedig Ludewig Vivarini von Murano, der zwei andere seines Geschlechtes, den Johann und Anton Vivarini hinterließ, und Jakob Bellini, der zwei große Söhne heranzog den Gentile und vorzüglich den Johann Bellini. Dieser Bellini führte nicht nur die Oelmalerei in Venedig ein, sondern hub sie auch auf eine Stufe, die dem Giorgione und Tizian die Bahn zeigte, auf welcher sie zur Vollkommenheit gelangen können. In die zweite Epoche zähle ich alle diejenigen Schü-

ler

ler des Bellini, welche noch die Vollkommenheit der lezteren Werke ihres Lehrers nicht erreicht haben. Ihre Namen sind bei Bellini angeführt worden.

Die dritte Epoche ist die glänzende von Venedig. Sie beginnt mit Bellinis lezteren Jahren, das ist, 1500 und erstreckt sich bis zum Tode des jüngeren Palma 1628, währte also durch einen Zeitraum von 130 Jahren: da nicht nur in Venedig, sondern auch durch ganz Italien, zumal in Rom und Florenz die Kunst zu einer Vollkommenheit stieg, welche sie seitdem nicht wieder erreicht hat. Den grösten Glanz in Venedig gaben der Kunst die drei Schüler des Johann Bellini, Giorgine, Tizian, Franz Bassano, welcher durch seinen Sohn, Jakob Bassano, berühmter, als durch sich selbst geworden ist. Ein jeder derselben hat seine eigene Schule errichtet, und mehr oder weniger Schüler herangezogen. Die vorzüglichsten Künstler aus der Schule des Giorgione waren Johann Nanni von Udine, Sebastian del Piombo, und Johann Anton Pordenone.

Weit mehrere traten aus Tizians Schule. Schon seine eigne Familie lieferte der Künstler viel. Dahin gehört Tizians Bruder Franz Vecelli, und Franzens Sohn Marcus, Tizianello genannt; so wie Tizians Sohn, Horaz Vecelli, und noch ein Anverwandter des grosen Künstlers Girolamo da Titiano, der zu Tizians Ruhme, und zur Vermehrung der Kunstproduk-

te desselben nicht wenig beigetragen hat. Auch Santo Zago, und Paris Bordone haben ihre Verdienste, aber Jakob Palma der ältere, und Jakob Tintoret, eigentlich Robusti, thaten es allen übrigen bevor, und pflanzten die Kunst durch ihre Schüler fort. Tintoret zog für Venedig nur Palma den jüngeren heran; denn sein Sohn Dominik kam dem Vater nicht gleich, und seine Tochter Marie starb zu frühe. Hingegen hatte er das Vergnügen, sein gutes Kolorit durch Lorenzio nach Neapel, durch Johann Rottenhamer nach Deutschland, und durch Martin de Vos nach den Niederlanden verbreitet zu sehen. Palma der jüngere pflanzte Tizians Schule noch am längsten fort, denn er starb 1628. Der ältere Palma, Tizians unmittelbarer Schüler bildete außer Jakob Albarelli, Sanktus Peranda, Andrea Vicentino, und Lorenz Lotti aus Bergamo auch den berühmten Bonifaz Bembi, und vermutlich den noch vollkomneren Rocco Marconi.

Franz da Ponte, Bassano genannt, brachte es in Bellinis Schule so weit nicht, als Giorgione und Tizian, überließ aber seinem Sohne Jakob Bassano die Ehre, in die Zahl der besten Künstler von Venedig zu kommen. Die vier Söhne desselben, und unter diesen die berühmtesten, Franz und Leander Bassano erhielten die Kunst bis 1623 in ihrem Glanze.

Zu

Zu gleicher Zeit als diese drei berühmten Zweige der Bellinischen Schule geblüht hatten, kam Andreas Schiavone aus Dalmatien, wie aus Verona Paul Caliari nach Venedig, und Joseph Salviati, eigentlich Porta genannt, ein gebohrner Venetianer gieng nach Rom ab, um daselbst das gute Kolorit mit den wichtigern Verdiensten der römischen Schule zu verbinden. Man sollte glauben, diese drei Männer hätten der Kunst in Venedig einen Schwung geben können, den selbst die Giorgione und Tiziane nicht konnten: denn Schiavone gesellte zu einem vortreflichen Kolorite Parmeggianinos feine Ideen, und Salviati bildete sich in Rom, so wie es später auch Palma der jüngere that, aus römischen Mustern. Allein Venedigs Loos war einmal gezogen; es konnte sich über die Ehre der Farbengebung nimmermehr erschwingen. Schiavone hatte seiner häuslichen Dürftigkeit wegen keinen, und Joseph Salviati nur einen Schüler, der sich das Leben verkürzte. Paul Veronese schien zwar durch seine Reise nach Rom die Ideen edler gestimmt zu haben: aber sein Ruhm stand bereits dazumal fest, und seine Schüler, die außer Carletto keine sonderbare Stärke hatten, sahen mit unverrükten Augen nach den bewunderten Schildereien ihres Lehrers, auf welchen alltägliche, und manchmal auch niedrige Ideen der Gegenstand eines allgemeinen Beifalls waren.

Wir kommen nun auf die vierte Epoche, in welcher die Malerei zu Veudig allerlei Schiksale hatte, bis

sie endlich von ihrer hohen Stufe so tief herabsank, daß kaum mehr der Name einer Schule zurükgeblieben ist. Diese Epoche der wankenden, und zulezt unthätigen Kunst währte von 1630 bis auf unsere Tage. Ich nehme diese runde Zahl an, denn nach dem Tode des jüngeren Palma, der 1628 erfolgte, that sich kein Künstler mehr hervor, welcher den Ruhm des venetianischen Pinsels erhalten hätte, wiewol noch einige Strahlen des ehemaligen Glanzes hie und da flimmerten. Der große Name, den sich bis dahin die Maler von Venedig erworben hatten, trug nicht wenig bei, denselben wieder zu verdunkeln. Die besten Künstler, welche zu Anfange des 17ten Jarhunderts gebildet waren, verliessen Venedig, entweder ihres Kolorits wegen nach andern Städten gerufen, oder weil sie Lust hatten, in Rom und Bologna, ihren Geschmak durch edlere Muster auszufeinen. So rühmlich auch diese Absicht war, gewann doch Venedig nichts dabei: denn diejenigen, welchen es gelang, die gewünschten Fortschritte zu thun, kehrten selten wieder oder gewiß nicht auf längere Zeit: auch erreichten sie ihre Absicht nicht ganz: zwar stimmten sie sich ihre Ideen feiner und edler; aber das Verdienst der Schule von Venedig, ein meisterhaftes Kolorit, konnte um so weniger ihr Eigenthum werden, als sie den unbändigen Eifer, wodurch die Tiziane, Tintorete, Caliari, da Ponte, Schiavone und Palma groß geworden sind, nimmermehr auf die Farbengebung beschrenkt, sondern auf mehrere, wiewol wichtigere Zweige der

Kunst

Kunst vertheilt haben. Andererseits zog der Ruf fremde Künstler nach Venedig, die daselbst entweder ihr Kolorit, oder ihre häuslichen Umstände verbessern wollten; denn zu beiden hat dazumal Venedig eine günstige Aussicht gegeben. So haben Franz Ruschi aus Rom, Franz Rosa aus Genua, Johann Diamantini aus Romagna, und Friedrich Cervelli aus Mailand eigene Schulen in Venedig errichtet. Man kann ihnen das Verdienst guter Künstler nicht absprechen, allein es gieng ihnen, wie jenen, die aus Venedig zogen, um sich anderswo zu bilden: sie verbanden die Eigenheiten der Schulen, aus welchen sie kamen, mit dem schönen Pinsel von Venedig. Von so einer Verbindung sollte man Wunder erwartet haben; allein es geschah das Gegentheil. Die Kunst schwang sich mit keinem ihrer Zweige sonderbar auf, und die Eigenheit der venetianischen Schule schwand allmählich dahin. Kurz, die kommenden Künstler mengten die Pinsel von Rom, Florenz, Bologna, Venedig durcheinander, waren in mehreren Theilen gut, aber in keinem auf einer hohen Stufe vorzüglich, und konnten sich weder mit den großen Römern, noch mit den neuern Bolognesern, noch mit ihren Vorfahren, den alten Venetianern messen.

Alexander Varotari, mit dem Beinamen Paduanino gehört unter die ersten Künstler dieser vierten Epoche, denn er wurde zu Verona 1590 gebohren, lebte also noch mit dem jüngeren Palma, und starb

erst

erst 1650. Die Kunst brachte ihm sein Vater Darius Varotari bei, der zwar unter Paul Veronese studirt, aber desselben Höhe nicht erreicht hat. Auch Alexander erlangte keine ausgezeichnete Stärke in der Farbengebung, und die Ideen auf seinen Gemälden sind noch viel schwächer. Er hinterließ keine Schüler, wie sie um dieselbe Zeit, oder nicht viel später aus den Schulen des Ruschi, des Rosa, des Diamantini, des Cervelli ausgetreten sind: ein Beweis, das die Schulen dieser fremden Künstler mehr besucht, und höher geachtet wurden.

Auch Alexander Tarchi, der nur zehn Jahre jünger als Varotari war, bildete keine Schüler in Venedig, wiewol er im Rufe eines vorzüglichen Malers stand, denn er hielt sich daselbst nur wenig auf, und brachte seine blühendsten Jahre in Rom zu. Er wurde in Verona gebohren 1600, lernte daselbst die Malerei von Felix Ricci und gieng nach Venedig zu einem mittelmässigen Künstler Karl Saracini. Bishieher langt seine erste Manier in der Malerei. Nun aber begab er sich nach Rom, studirte die Meister dieser großen Schule, und bildete sich eine zweite Manier, die ohne Zweifel schäzbarer, als die erste, ist. Demungeachtet konnte er nie zur Korrektheit in der Zeichnung gelangen; die Stellungen seiner Figuren blieben gezwungen, die Gewänder unordentlich, und die Zusammensezungen nicht genug überdacht. Er starb 1670.

Der

Der erste unter den Fremden, die ihre Malerschulen in Venedig errichtet haben, war Franz Ruschi aus Rom um das Jahr 1640. Er bildete den Anton Zanchi, der 1639 gebohren wurde: von Zanchi lernte Anton Molinari, ein Venetianer, und Molinaris Schüler war der bekannte Johann Baptista Piazetta. In dieser Reihe thaten sich Zanchi und Piazetta hervor. Zanchi aus dem Gebiete von Padua, hatte ein kraftvolles Kolorit, und wollte im Ausdruk der Affekte eine außerordentliche Stärke haben: allein er gerieth auf Abwege. Seine Pestgeschichte von Venedig in dem Verbrüderungsgebäude S. Rocco ist voll ekelhafter Scenen, und zu Padua in der Kirche S. Justina legte er auf einer Martergeschichte das Schreken in eine blutige Tinte, in scharfgehaltene Schatten, in eine rohe Stärke der Figuren, und die Unschuld des Märtirers nicht nur in die Weichheit des Pinsels, sondern auch in eine Farbenschwäche, die der Harmonie des Ganzen nachtheilig ist. Uibrigens fehlen unserm Zanchi die guten Eigenschaften des venetianischen Pinsels nicht; ein schönes Kolorit, gute Gruppen, und eine wol überdachte Drapperie. Molinari brachte es so weit nicht, aber sein Pinsel wurde denn doch in Venedig hochgeschätzt: er wurde 1665 gebohren, und hatte die Ehre, den Piazetta herangezogen zu haben. Piazetta machte sich aus dieser Schule des Ruschi unstreitig den grösten Namen. Er war aber auch der lezte, wiewol unter ihm erst eine Akademie der Zeichnung in Venedig errichtet wurde, worüber er

Auf=

Aufseher war. Seine Schüler Angeli, Magiotto, und Capella sind beinah vergessen. Er wurde zu Venedig gebohren 1682 und lebte der Kunst bis 1754. Molinari that ihm nicht lange Genüge; er gieng nach Bologna, und bildete sich daselbst eine eigene Manier, worinn er bald Guercinos Fleken, bald die süssen Ideen der bolognesischen Schule nachahmte: allein die Richtigkeit der Zeichnung gelang ihm nie. Sein Pinsel war mühsam, aber auch kraftvoll, wenn gleich nicht alle seine Oelgemälde Achtung verdienen. Sein Kolorit ist frappant; man vermißt jedoch die Warheit oft; grosse Schatten, und große Lichtmassen zeichnen es aus. Die Stellungen seiner Figuren sind oft übertrieben, oder affektirt; die Zusammensezungen ordentlich und reich; die Empfindungen sanft, edel; die Charaktere gemein.

Etwas später als Ruschi, etwa um das Jahr 1670 unternahm es auch Franz Rosa, in Venedig Schüler zu bilden. Er kam aus Genua, und zog zwei Künstler heran, die seiner Schule Ehre machten: den einen, nähmlich Gregor Lazarini durch sich selbst, den andern, Johann Baptista Tiepolo, durch seinen Schüler Lazarini. **Gregor Lazarini** wurde zu Venedig gebohren 1657. Ich weiß nicht, ob er je zu Bologna war, aber seine Ideen sind insgemein viel edler, als es der Schule von Venedig eigen ist, und tragen durchaus den Charakter der Sanftheit, wovon sich die Bolognesische Schule empfohlen hat. Das Edle und sanfte legte er

nicht

nicht nur in die Stellung, und in die Empfindung seiner Figuren, sondern auch, was gewiß selten ist, in die Gesichtszüge. Allein das leztere gelang ihm nicht jedesmal. Sein Pinsel hat zwar die Kraft und Stärcke des Venetianischen Kolorits, vielleicht auch die Warheit desselben nicht erreicht; dafür gewann er an Süsse und Sanftheit. Er starb 1735, nachdem er einem berühmten Schüler, dem Johann Baptista Tiepolo, die Ehre seines Pinsels überlassen hat. Tiepolo wurde 1700 zu Venedig gebohren, und stand noch vor dem Tode seines Lehrers in grossem Rufe. Er blieb auch den Grundsäzen desselben nicht ganz getreu, studirte die Werke des Paul Veronese, und vereinigte dessen Stärke mit der Sanftheit des Lazarini. Sein Helldunkel hat Verstand und Kraft, die Gewänder sind leicht, die Falten ordentlich gelegt, und die Anordnung der Figuren wol überdacht. Insgemein findet man auf seinen Malereien würdige Köpfe, gewiß aus der besseren Natur, und die Empfindungen sind mit Nachdruk, nur zuweilen nicht ohne Uibertreibung ausgedrükt. Die Marter der h. Agatha in der Kirche des h. Anton zu Padua ist sein berühmtes Meisterstük. Ob Jakob Amigoni des Tiepolo Schüler war, kann ich nicht mit Gewißheit angeben. Er soll bereits 1752 in Spanien gestorben seyn, einigen Nachrichten zufolge, in seinen besten Jahren, oder wie andere wollen, im hohen Alter von 77 Jahren. Nach der leztern Angabe kann er noch wol in Tiepolos Schule gewesen seyn. Sein Geburtsort war Venedig, wo er auch die Malerei studirt hat: er

nahm

nahm aber eine eigene Manier an, in der Zeichnung sowol, als im Kolorite. Seinen Figuren mangelt es weder an Leben noch an Grazie; aber jenes scheint erzwungen, und diese affektirt. Sein Kolorit fällt ins gelblichte. Er wurde nach Spanien berufen, wo er auch starb.

Friedrich Cervelli aus Mailand, und Johann Diamantini aus Romagna haben ihre Malerschulen in Venedig zu Ende des siebenzehnten Jahrhunderts eröfnet. Cervelli war ein mittelmässiger Maler; aber sein Schüler Sebastian Ricci hat eine hohe Stufe, zumal in Ansehung des Kolorits erreicht. 1659 kam er zur Welt. Cervellis Unterricht hatte vielleicht den geringsten Theil an seiner Kunst; seine lebhafte Einbildung, und die Gelegenheit, alle Städte Italiens zu bereisen, bildeten ihn zum großen Künstler. Er gieng zu erst nach Bologna und dann nach Rom. Aber als er im Rufe stand, wurde er nach Frankreich, England, Deutschland berufen: überhaupt reiste er zu viel. Wäre seine Zeichnung richtig, die Gewänder leicht, und die Ideen edel, so dürfte er sich des markigen Pinsels wegen jedem großen Maler an die Seite stellen. Sein Kolorit, wenn es nicht ins schwarze fällt, macht eine ausserordentliche Wirkung, nicht nur der Harmonie wegen, die auf seinen Gemälden herrscht, sondern auch, und vorzüglich, der vortreflichen Rundirung wegen, wodurch sich seine Figuren ganz von der Wand ablösen. In den Stellungen,

in

in den Gebärden, und im Ausdruk der Empfindungen erwies er vielen Geschmak, zumal, wenn es die Eile gestattet hat. Er starb zu Venedig 1734, und hinterließ keine Schüler; denn Markus Ricci, des Bruders Sohn, weihte sich den Landschaften, und starb noch vor seinem Oheim. Sebastian hat in der Justinenkirche zu Padua ein vortrefliches Gemälde aufgestellt. Zwei andere Malereien finden sich daselbst. Von Peter Ricci, der mit unserm Sebastian Ricci nicht zu vermengen ist. Jener war aus Guidos Schule, seines Lehrers würdig, voll der sanften Ideen und voll des Reizes an den Köpfen seiner Figuren.

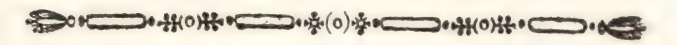
Diamantini konnte sich nicht nur einer Folge guter Schüler rühmen, sondern war selbst ein vortreflicher Maler. Denn seine Gemälde haben noch mehr, als das Verdienst eines guten Pinsels. Seine Figuren zeichnet eine thätige Ruhe aus, was im ganzen genommen, von Vollkommenheit zeugt. Wenn sie sich nicht allzeit von schönen Köpfen empfehlen, sind doch ihre Stellungen allemal edel und reizend. Was hatte Venedig von so einem Lehrer erwarten können! aber die Epoche war herum. Es schien des erworbenen Ruhmes satt; denn von Diamantini sind nicht einmal die gewöhnlichsten Nachrichten auf uns gekommen. Seine Schülerinn, Rosalba Carriera, die viel Aufsehens machte, gab sich nur mit Miniaturgemälden ab: aber Nikol. Bambini machte der Schu-

ke des Diamantini Ehre. Er wurde 1662 gebohren, und erstrekte sein Leben bis 1736. Seine historischen und poetischen Einsichten machten ihn zu guten Zusammensetzungen geschikt. Wenn nicht alle seine Malereien gleiche Empfehlung verdienen, so giebt es doch deren, die den besten Produkten der Kunst an der Seite stehen können. Er ist in den Handlungen seiner Figuren lebhaft, im Ausdruke der Empfindungen mächtig, ohne Uibermaaß und Karrikatur, in manchen Köpfen Charakteristisch, überhaupt der edleren Natur getreu, und verbindet alle diese Eigenschaften mit einem feinem, angenehmen Pinsel, dem es vielleicht nur hie und da an Stärke fehlt. Ein anderer Schüler des Diamantini, Sanktus Piatti, der noch um das Jahr 1740 arbeitete, machte sich gleichfalls durch große Zusammensetzungen bekannt; allein er hieng der Natur fester an, als es das Wesen der Kunst verträgt, er ahmte sie nach, ohne sie edler zu bilden. Hingegen lebhafte Handlungen, starke Empfindungen, und ein schönes markiges Kolorit zeichnen auch Piattis Schildereien aus.

Ich führe noch einen Dominikus Disinico, oder Disinicio an, einen Maler, der wenig merkwürdig seyn würde, wenn nicht aus seiner Schule Anton Bellucci ausgetreten wäre, welcher nicht nur selbst eigenes Verdienst hat, sondern auch der Lehrer Antons Balestra war. Anton Belucci wurde im Jahre 1654 zu Venedig

nedig gebohren, und war also des Anton Zanchi, des Gregor Lazarini, des Sebastian Ricci, des Nikol. Bambini Zeitgenoß. Sein Kolorit hat mehr Annehmlichkeit, als Stärke, und seine Zusammensezungen gefielen. Venedig genoß seiner nicht lange, denn er gieng nach Wien und Düsseldorf, nachdem er jedoch den Balestra gebildet hat. Anton Balestra ein Veroneser, 1666 gebohren, lernte anfangs bei Johann Zeffis zu Verona: und begab sich darauf in die Schule des Bellucci zu Venedig. Mit dem schönnen Kolorite seines lehrers nicht zufrieden, gieng er nach Rom, in Marattis Schule seinen Geschmack und seine Kentniße zu erweitern. Man sieht es seinen spätern Gemälden an, daß er in die feinern Grundsäze der Kunst von einem Manne eingeführt worden ist, der sich selbst nach den großen Werken eines Raphael eines Corregio, und der Caracci gebildet hat. Seine Figuren, die meist auch in den Köpfen Grazie haben, gebärden sich mit vielem Anstand, und drücken ihre Empfindungen mit sanfter Mässigung aus. Vorzüglich aber giebt er sich durch einen einfachen und reinen Faltenschlag zu erkennen. Aber zur Korrektheit und Richtigkeit in der Zeichnung konnte er nimmermehr gelangen. Zu seinen Schülern gehört ein Graf Rotari, der sich hernach meist zu Wien, Dresden Petersburg aufgehalten hat; dann ein Joseph Nogari der sich in Köpfen der Alten, und durch sein feines Kolorit auszeichnete: endlich noch Peter Longchi, der einen neuen Weg gieng, und mit kleinen Gesell-

schaftstücken sein Glük machte. Er wurde 1702 gebohren, erlebte aber das Vergnügen nicht, daß der Geschmack an seinen Vorstellungen der herschende in Venedig geworden wäre.



Verzeichniß
Der Maler,
deren Werke hier angezeigt werden.

Cantarini genannt Simon da Pesaro, geb. 1612. Nachdem er sich zu Venedig und zu Pesaro in der Malerei geübt hatte, gieng er zu Bologna in Guidos Schule; wurde aber in der Folge ein unversöhnlicher Feind desselben. Zu Rom studirte er nach Raphaels Werken, und errichtete in Bologna eine Schule, die stark besucht wurde. Er starb zu Verona 1648. S. 257.

Caravaggio Polydor. Sieh Caldara.

Carpioni Julius gebohren zu Venedig 1611. gest. zu Verona 1674. Ein Schüler des Alexander Varotari. S. 256.

Cassani Johann aus Genua, geb. 1611., gest. 1691. Sein Kolorit, und seine Schattirung wird geschäzt. S. 258.

Contarini Johann, ein Notar von Venedig, geb. 1549., gest. 1605. Er studirte nach Tintoret. S. 192. 272.

Correggio Anton, mit dem Geschlechtsnamen Allegri geb. 1494., gest. 1534. Der Grazienmaler, und Meister im Helldunklen. Er hatte sehr mittelmässige Lehrer: aber die Natur, und, wie man vermuten kann, die Antiken, zumal die Köpfe der Gruppe Niobe, gaben ihm einen lehrreichen Unterricht. S. 255.

Courtois Jakob, genannt Bourguignon, weil er in Burgund gebohren wurde 1621 Konstantins Schlacht im Vatikan machte ihn zum Schlachtenmaler. Drei Jahre sah er die blutigen Scenen

des Kriegs. Fleiß und Erfahrung hub ihn auf eine hohe Stufe in dieser Art Malerei. Er starb 1676. S. 258.

Diamantini Johann, aus Romagna, blühte zu Ende des siebenzehnten Jahrhunderts. Ein schöner Pinsel, und edle Ideen empfehlen seine Gemälde. Seine Schule in Venedig wurde stark besucht, und hat die Ehre, den Nikol. Bambini gebildet zu haben. Ein vortrefliches Werk des Diamantini ist zu Venedig in der Kirche St. Mose zu sehen, die Anbetung der Weisen aus Morgenland. S. 278.

Donducci Johann, auch Mastelleta genannt, 1575 zu Bologna gebohren, ein Schüler der Caracci, gewann die starken Schatten lieb. S. 257.

Douw Gerard, geb. zu Leyden 1613., gest. 1680. studirte das Kolorit und die Schattirung in Rembrands Schule. Seine Nachtstüke sind berühmt. Er gab sich mit der gemeinen Natur zufrieden, und kopirte sie mit allzugroßem Fleiße. S. 259.

Dürer Albert, zu Nürnberg. geb. 1470. gest. 1528. Er war Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher aller Arten, in Ansehung des mechanischen Kunsttheils ein wahres Genie. Sein Lehrer war Michael Wolgemuth. Er schrieb über den Kriegsbau, über die Perspektiv, über die Geometrie, und über das Verhältniß des menschlichen Körpers. S. 259.

Von

Von Dyk Anton, zu Antwerpen geb. 1599., gest. 1641. Des Rubens bester Schüler. Seine Porträte werden vorzüglich geschäzt. S. 259. 266.

Elzheimer Adam, zu Frankfurt geb. 1574. starb zu Rom 1620. Er ist in Landschaften vortreflich, und hat ein herrliches Kolorit. S. 260.

Eyk Johann, gebohren zu Maaseyk 1370., gest. 1441. Man nennt ihn auch Johann von Brügge, weil er sich meist daselbst aufhielt. Er wird für den Erfinder der Oelmalerei gehalten, wenigstens hat er die Manier gefunden, wodurch sie allgemein beliebt worden ist. S. 261.

Ferrabosco Hieron. Seine Porträte wurden sehr gesucht. Er malte zu Venedig gegen die Hälfte des Siebzehnten Jarhunderts. S. 258.

Feti Domin. geb. zu Rom 1589., gest. 1624. Er kam noch jung nach Mantua, und nahm daselbst die Manier des Julius Pipi an. S. 267.

Garoli Petrus, zu Turin geb. 1638., gest. 1716, war in der Malerakademie zu Rom Professor der Perspektiv. S. 257.

Giordano Lucas, zu Neapel geb. 1632., gest. 1705. ahmte die Manieren verschiedener Künstler nach. Er arbeitete sehr geschwind; daher seine große Menge weitläufigen Schildereien, und reicher Zusammensezungen. Manchmal wählte er aus der schönen Natur, und brachte edle Ideen hervor: insgemein aber huldigte er der alltäglichen Natur. S. 237. 246. 250. 256.

Guercino da Cento, eigentlich Franz Barbieri, zu Cento geb. 1590. gest. 1666. In seiner ersten Manier ahmte er die Fleken des Caravaggio nach, und brachte große Massen von Schatten an: Hernach verlegte er sich auf die angenehme Manier des Guido Reni, S. 227. 256. 266. 272.

Giorgione eigentlich Georg Barbarelli. Bei Trevisa geb. 1478., gest. 1511. Schüler des Johann Bellino. In der Kunst zu Rundiren übertraf ihn Niemand; aber in Stärke und Wärme des Kolorits übertraf er alle. S. 255.

Guido Reni im Bolognesischen geb. 1575., gest. 1642. Calvarts, und darauf der Caracci Schüler. Man bemerkt an seinen Werken drei Epochen: in der ersten kömmt er den Caracci nahe, in der zweiten ahmte er den Caravaggio nach, und in der dritten färbte er mit einem hellen aber matten Kolorit. Seine Ideen sind insgemein edel, und seine Figuren aus der feinen Natur, mit einer ihm eigenen Grazie, glüklich gewählt. S. 246. 267.

Hemscherchen, oder Martin van Veen, lernte die Malerei in den Niederlanden, und besserte seinen Geschmak zu Rom: er wurde 1498 gebohren, und starb 1574. Seine Zeichnung ist fest aber troken. S. 262.

Jordåns Jakob, geb. zu Antwerpen 1594. gest. 1678. Er hatte einen kraftvollen Pinsel, und liebte die niedrige Natur. S. 260.

Lang-

Langhetti Johann Bapt. ein Maler aus Genua. Er lebte in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, und machte sich durch seine Malereien in Venedig bekannt. S. 258.

Lazarini Gregor, des Franz Rosa Schüler, zu Venedig gebohren 1657. gest. 1735. Sein Pinsel ist angenehm, und seine Figuren sind edel. S. 234. 258.

Leyden Lucas, gebohren zu Leyden 1494., gest. 1533. Seine Gemälde sind sehr fleissig ausgeführt, in einer troknen Manier. S. 259.

Liberi Petrus, zu Padua geb. 1600., gest. 1677. Er studirte nach den grösten Meistern, Raphael, Corregio und Tizian. Seine Fleischfarbe hat viel Natur. Die Fabeln waren sein Lieblingsgegenstand. S. 205. 294.

Marconi Rocco, ein grosser Koloriste aus Trevisa: Sein Geburtsjahr ist unbekannt. Er studirte nach dem ältern Palma. S. 289. 290.

Mazzola Franz, von seinem Gebursorte Parmiggianino genannt, geb. 1504. gest. 1540. Ahmte des Correggio Grazie nach. Seine Umrisse sind leicht, die Gewänder natürlich, die Köpfe angenehm, Stellungen, Gebärden, Empfindungen sehr reizend. S. 258.

Meer Johann, geb. zu Schoonhoven 1627. Malte Seestüke, und Landschaften. Sie werden sehr geschäzt. S. 261.

Piaz=

Piazzeta Johann Bapt. Zu Venedig geb. 1682, gest. 1754. Lernte zu Venedig bei Molinari, und studirte zu Bologna nach den Werken der Caracci, und des Guercino, wodurch seine Ideen an Feinheit gewannen. S. 294.

Da Pesaro Simon, Sieh Cantarini.

Prete Genuese, Sieh Strozza.

Da Ponte Franz, des Jakob da Ponte, Bassano genannt, älterer Sohn: er wurde zu Venedig geb. 1550, und starb 1594. Seinem berühmten Vater kam er, so wie sein jüngerer Bruder Leander sehr nahe. S. 180. 182. 183. 184. 205.

Da Ponte Leander, des vorigen Bruder geb. 1558, gest. 1623. S. 204. 256. 284. 288. 294.

Da Ponte Jakob, gennannt Bassano, Sohn desjenigen Franz da Ponte, der zugleich mit Giorgione und Tizian in Bellinis Schule gieng. Einer der besten Künstler von Venedig, in Ansehung des Kolorits, und in Darstellung der Natur. Er wurde zu Bassano gebohren 1510, und starb 1592 in einem hohen Alter S. 194. 199. 307.

Poussin Kaspar, eigentlich Dughet genannt; zu Rom geb. 1613, gest. 1675. Nikol. Poussin war Lehrer und Schwager des Dughet, daher dieser auch den Namen Poussin angenomen hat. Seine Landschaften sind vortreflich. S. 257.

Rembrand Paulus, bei Leyden geb. 1606. gest. 1674. Sein Kolorit, und seine Schattirung war ausserordentlich, die Ideen niedrig, und die Zeichnung

in-

Reich-

Reichthum in der Zusammensezung, das Feuer im Ausdruck, und in den Stellungen seiner Figuren ist allgemein bekannt. S. 259. 263. 266. 306.

Del Sarto Andr. zu Florenz geb. 1488, gest. 1530. ein Schüler des Cosimo Roselli, kam dem Raphael sehr nahe, zumal in der Warheit des Ausdrukes, in der Zeichnung, und in der Faltenlegung, blieb aber zurük in Ansehung des edlen Ausdrukes, und der schönen Köpfe. S. 257.

Sassoferrato Joh. Bapt. von seinem Geburtsorte im Herzogthum Urbino, eigentlich Salvi genannt, studirte in Rom unter Franz Penni, und kopirte die Werke grosser Maler auf eine vorzügliche Art. Er soll nach 1550 gestorben seyn. S. 256.

Schiavone Andreas zu Sebenigo geb. 1522., gest. zu Venedig 1582. Er studirte, ohne einen eigentlichen Lehrer zu haben, nach den Werken des Tizian, des Giorgione, und des Parmiggianino. Hiedurch erhielt er ein herrliches Kolorit, so sich vorzüglich von Wärme empfahl, und stimmte zugleich seine Ideen angenehmer, und edler, als man sie in der Schule von Venedig zu finden pflegt. Er lebte und starb in häuslicher Dürftigkeit. S. 267.

Dal Sole Jos. zu Bologna geb. 1654., gest. 1719 Lernte die Kunst bei Lorenz Pasinelli, studirte nach den Werken des Raphael und der Caracci,

und

und nahm zulezt den angenehmen Stil des Guido Reni an. S. 257.

Strozza Bernard, insgemein Prete Genuese, geb. zu Genua 1581. gest. 1644. Malte anfangs in Genua, dann in Venedig. S. 256.

Tempesta Anton zu Florenz geb. 1555. gest. 1630. groß in Pferden, und in Feldschlachten. S. 257.

Teniers David, der Vater des jüngeren David, zu Antwerpen geb. 1582., gest. 1649. Er malte viele Jahre zu Rom unter Adam Elzheimer. S. 261.

Tiarini Alexander geb. zu Bologna 1577. gest. 1668. Lernte bei Prosper Fontana, und nach dessen Tode bei Barthol. Cesi. Zu Florenz besuchte er die Schule des Passignano. Sein Kolorit ist kräftig, und seine Ideen über die gemeine Natur erhaben. S. 228.

Tintoreto Sieh Robusti.

Tizian Sieh Vezelli.

Toornvliet Jakob, zu Leyden geb. 1941. gest. 1719. Bei seinem Vater Abraham übte er sich in Porträten, und verlegte sich dann in Italien auf die Geschichtmalerei. Seine Zeichnung ist richtig, und sein Kalorit schön. S. 261.

Turchi Alexander, zu Verona geb. 1582., gest. 1648. studirte zu Venedig, Bologna, Rom, und suchte die römische Zeichnung mit dem Kolorite von Venedig zu verbinden. S. 258.

Va=

Vivarini Bartholom. von Murano, gebohren zu Anfange des vierzehnten Jahrhunderts, gestorben 1476. Er hat, wie von jenem Zeitalter nicht anders zu vermuthen ist, scharfe umrisse und ein troknes Kolorit; aber die Falten sind bereits ordentlich gelegt, und die Darstellung, der Natur getreu, zeigt von einem richtigen Auge. S. 293.

Zago Santo, Titians Schüler, kam der Manier seines Lehrers sehr nahe: er wurde bekannt um das Jahr 1560. S. 236.

Zanchi Anton, 1639 zu Venedig gebohren, gieng in die Schule des Franz Ruschi. Er liebte gräßliche Scenen, und hub den Ausdruk bis zur Uibertreibung. S. 315.

Zuccarelli Franz, aus dem Florentinischen, ließ sich zu Venedig nieder, und arbeitete daselbst noch um die Hälfte unsers Jahrhunderts. S. 258.

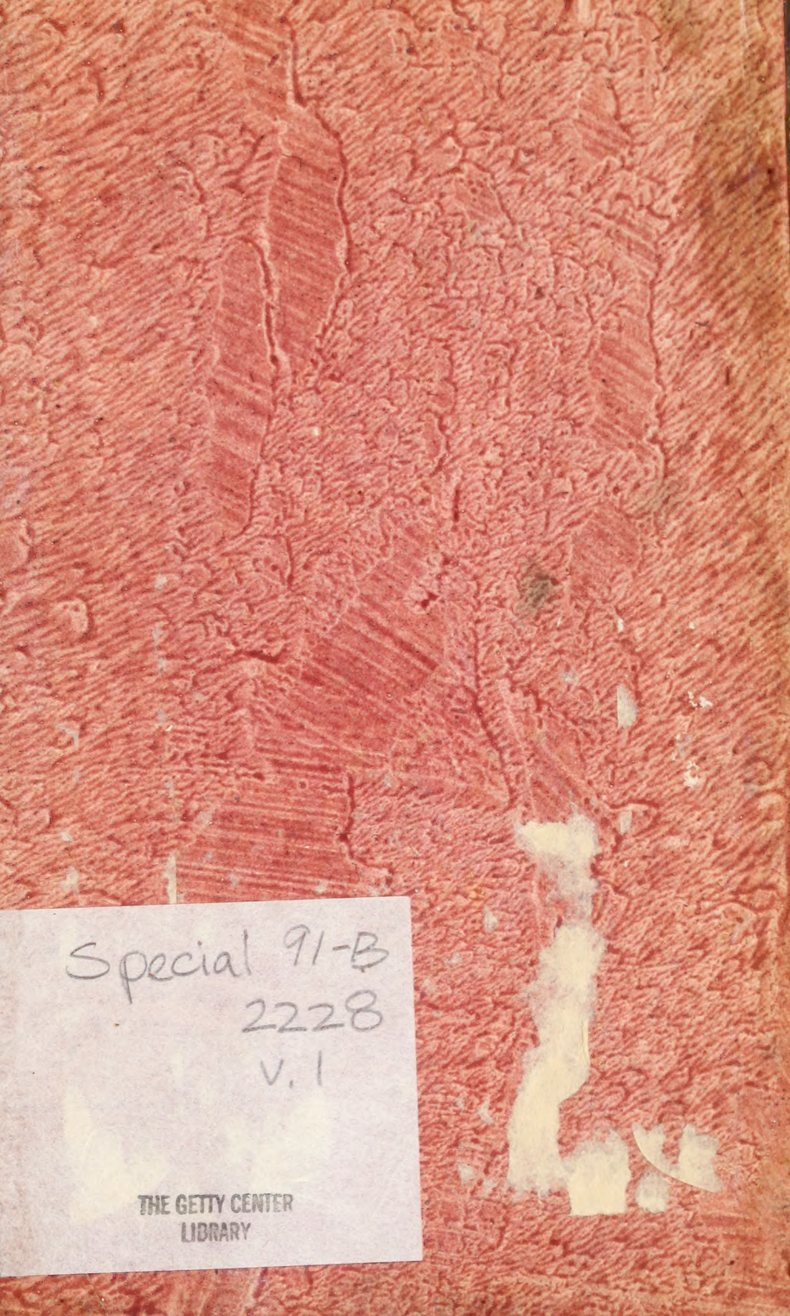
Zucheri Friedr. gebohren zu S. Agnolo di Vado 1550. gest. zu Ancona 1616. Lernte die Kunst von seinem Bruder Thadeus, nahm aber in der Folge eine eigne Manier in der Zeichnung an. In der Erfindung war er reich und fruchtbar. S. 181. 257.










Special 91-B
2228
v. 1
THE GETTY CENTER
LIBRARY

